

论维吾尔十二木卡姆

新疆维吾尔自治区
十二木卡姆研究学会编

新疆人民出版社

论维吾尔十二木卡姆

新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会编

新疆人民出版社

论维吾尔十二木卡姆
新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会编

新疆人民出版社出版发行
（乌鲁木齐市建中路54号　邮政编码830001）
新疆新华书店发行　新疆新华印刷厂印刷
850×1168版米　32开本　9.357印张　4插页　180千字
1992年10月第1版　1992年10月第1次印刷
印数：1——1,500

ISBN 7-228-02380-3/I·823　定价：5.20元

前　言

铁木尔·达瓦买提

誉为东方木卡姆瑰宝的十二木卡姆是勤劳的维吾尔族人民智慧的结晶。从真正意义上讲，它是用音乐语言表现维吾尔族生活各个方面的百科全书，是篇幅宏伟的规范化的优秀音乐作品和东方音乐史上的巨大财富，是中华民族文化宝库中的珍贵遗产，它具有学术、历史、艺术、欣赏和示范等多方面的价值。

维吾尔族人民不仅是悠久和深远历史的创造者，也是光辉灿烂的文化艺术的创造者。十二木卡姆的出现，总的来说，它同艺术，特别是节奏感强的音乐艺术的产生，和维吾尔音乐舞蹈及曲调音乐的发展历史紧密相连，十二木卡姆歌舞和音乐是随着新疆悠久的历史发展而产生的。

十二木卡姆是在民间歌谣和麦西热甫的基础上产生的，因此，它具有广泛的人民性，强烈的民族特色，鲜明的音乐特点，从其系统严谨的音乐结构、丰富的乐律节奏、复杂深奥的曲调而见长。它以其内容、形式、艺术风格等方面的学术性、群众性、感人性、娱乐性、多样性、战斗性，在国内外赢得了崇高的声誉，引起了人们的高度重视。它起着与道德学、心理学、社会学、人类学紧密结合的完整的科学的艺术作用，并以其精神力量丰富了人民的社会生活，显示出人民的民族自尊和能力，高尚的艺术享受和强大的精神法宝作用。诞生在我们故土和人民中的这

部伟大文化遗产，是维吾尔现代艺术的源泉，值得我们珍惜、学习、研究和继承。

十二木卡姆自古以来就是以口头歌唱和音乐形式流传在民间。历史上，由于封建反动势力的摧残，木卡姆演唱者越来越少，解放前夕，能够完整地演唱木卡姆的艺人在新疆只剩下了两三个，木卡姆遭受到散失，被遗忘的危险，已濒临绝迹的边缘。

新疆解放后，在党的民族政策的光辉照耀下，党和政府非常重视对这一珍贵音乐财富的抢救工作，使十二木卡姆获得了新生。经过艺术家、学者们的艰苦探索和努力工作，十二木卡姆的挖掘、搜集、整理、录音，乃至搬上舞台、出版等一系列工作，基本上胜利结束。《怯甫巴亚特》木卡姆在英国、巴基斯坦、罗马尼亚、比利时、西班牙、原苏联等国和香港演出后，获得了热烈的欢迎和极高的评价，外国的出版物发表多篇赞扬文章，称赞十二木卡姆的艺术魅力。这使十二木卡姆在国内外产生了极大的影响，赢得了世界性的声誉。

当然，我们不能因此而满足，不论是木卡姆的搜集、整理，还是研究、出版，今后的任务还很艰巨，要做的工作还很多，特别是木卡姆的研究工作才刚刚开始。木卡姆的研究不仅有重要的现实意义，而且有深远的历史意义。木卡姆的研究，对民族、宗教、历史、语言、文学、音乐、舞蹈、民族风俗习惯等方面的研究也是个有力的促进。

在木卡姆的研究过程中，我们一定要坚持党的“二为”方向和“双百”方针，“古为今用”、“推陈出新”，在继承的基础上不断创新。

在继承民族文化遗产的过程中，第一，要利用传统的艺术形式，努力反映新时代，第二，整理、出版高尚的传统文化艺术珍品使之同群众见面，以此来丰富人民群众的文化艺术生活。那种忽视和否定民族文化传统的态度是错误的，那种对传统文化中的

新与旧、精华与糟粕不加区别，照搬照抄的作法，也是同繁荣社会主义文艺格格不入的。正确的做法应该是，在继承维吾尔传统文化的过程中，使之不断丰富和发展。

我们的文学艺术创作首先应该得到中国人民自己所认可，然后才能谈在世界文艺百花园中占有一席之地，缺乏民族特色的文艺作品更谈不到被世界所重视。我们要通过努力发挥木卡姆艺术中的审美教育功能，弘扬民族精神，激发人们积极向上，增强民族的文化素质，提高全社会对民族音乐审美价值的认识和审美感受能力，推动社会向前发展。

木卡姆的研究是一项艰苦而有意义的工作，要为专家学者们创造一个团结、宽松、和谐的环境，允许不同观点的发表，研究要有深度，抓紧时间，不断取得新的成果。

在木卡姆的研究过程中，我们还要加强同世界各国学者的交流与合作，采取开放的政策，打破自我封闭的体系，特别是搜集中亚、西亚地区有关木卡姆的材料，进行深入地对比研究。要创造条件参加各种国际性的学术会议，宣传、介绍维吾尔族的十二木卡姆，让国内其他兄弟民族和世界充分了解维吾尔族的十二木卡姆。

我们的党正在探索走中国特色的社会主义道路，我们要坚定不移、一如既往地坚持四项基本原则，坚持改革开放。文艺工作者要肩负起历史的重任，为新疆各族人民创作更多更好的优秀的文艺作品，为繁荣社会主义文艺作出新的贡献。

苏天虎　译

目 录

前言……………………………………铁木尔·达瓦买提（ 1 ）
试论维吾尔音乐文化与阿拉伯音乐文化的相互影响
……………………………………………阿·吾铁库尔（ 1 ）
论维吾尔十二木卡姆的形式………………………依敏·图尔逊（ 15 ）
论木卡姆研究和木卡姆名称的历史层次
…………………………………阿不都秀库尔·吐尔地（ 33 ）
中国维吾尔木卡姆形成发展史述略…………………周菁葆（ 49 ）
十二木卡姆谈之一……………………………………万桐书（ 63 ）
——“木卡姆”概念
十二木卡姆研究是维吾尔学研究的重要组成部分
……………………………………………买买提敏·玉素甫（ 73 ）
关于维吾尔木卡姆的源和流
……………………………阿不都秀库尔·穆罕默德伊明（ 87 ）
1、浅谈十二木卡姆词曲的形成历史
……………………………………………谢尔甫丁·乌满尔（115）
中国维吾尔木卡姆在国外…………………………买买提祖侬（133）
2、论十二木卡姆的特征……………………………玉山江·加米（137）
关于十二木卡姆的研究方向
……………………………………阿不都克日木·热合满（142）
宋传唐曲《瑞鹧鸪》与古代维吾尔族木卡姆等传统

音乐的比较研究……………………………………………周吉(156)
关于维吾尔木卡姆及其音乐结构的研究
……………………………………………艾买提江·艾合默迪(169)
十二木卡姆的板式及板式序列的结构………………邵光琛(183)
唐代大曲与西域木卡姆……………………………………关也维(198)
浅谈十二木卡姆歌词…………………阿不都肉苏里·乌满尔(204)
阿曼尼莎罕的世界观………………………图尔逊·尤努斯(208)
论对十二木卡姆的继承……………………穆合麦迪·夏吾东(212)
木卡姆与交响曲
——论交响曲正确用于维吾尔古典音乐及维吾尔交响曲创作的必要性
…………………………………………………苏来满·依敏(215)
关于刀朗木卡姆名称的产生及其历史演变
…………………………………………穆合买提·乌斯满(222)
维吾尔古典音乐十二木卡姆中的哲理观……………杜绍源(232)
关于维吾尔古典音乐十二木卡姆及其音乐结构
…………………………………………买提肉孜·吐尔逊(236)
十二木卡姆历史上的新里程碑
……………………艾买提江·艾合麦迪　吾满尔·依敏(266)
在维吾尔木卡姆基础上创作交响乐作品的探索
………………………………………奴尔穆罕默德·沙依提(277)
十二木卡姆及其曲调形式的特点…………麻木提·哈司木(285)

试论维吾尔音乐文化与阿拉伯音乐文化的相互影响

阿·吾铁库尔

一

随着维吾尔音乐文化研究的深入，可以说十二木卡姆的形成、发展和完善过程，以及与汉族和其他民族音乐的文化的关系是比较明确的了。过去一度流行过的“维吾尔十二木卡姆来自阿拉伯，是阿拉伯音乐文化的产物”之类的谬论可以休矣。当然如何以科学态度看待维吾尔十二木卡姆和阿拉伯音乐文化的关系，尚待进一步深入研究。我们必须防止一种倾向掩盖另一种倾向，即全盘否定阿拉伯音乐文化对维吾尔十二木卡姆的影响。这种倾向，虽然看起来表现为维护和巩固十二木卡姆的物主权，实际上在一定程度影响了十二木卡姆研究健康地开展。因为，正如在维吾尔十二木卡姆和阿拉伯音乐文化之间划上等号是非常错误的一样，否定十二木卡姆中阿拉伯音乐文化的影响，也是违背科学性的一种片面的观点。

大家知道，从民族的族源和文化发展上看，自古以来，像没有绝对的“纯民族”一样，也没有不受外部影响的绝对的“纯文化”。绝对的“纯民族”和“纯文化”的观点，是违背客观规律的。在三大经济（畜牧业、农业、商业）、三大古代文化（中国文化、印度文化、希腊文化）、三大宗教（佛教、基督教、伊斯

兰教）、三大语系（汉藏语系、阿尔泰—乌拉尔语系、印欧语系）荟萃、相互影响的土地上，在当时世界交通线“丝绸之路”的枢纽上，产生并经历了漫长发展进程的维吾尔文化，也和一些古代民族的文化一样，是多源的多层次的文化。作为维吾尔文化一部分的维吾尔音乐文化，包括十二木卡姆也不例外。

但是，应当特别强调，这儿所说的多源，不是指在完全相同的历史和地理环境中生活的民族文化机械地融合而形成的一锅粥，而是指其中各民族在自己民族文化基础上，吸收其他民族文化的优秀成分，使之适合于自己的物质生产、精神生活需要和民族审美情趣，从而渗透到自己的文化之中的多源。与其他民族交流文化，吸收他们的优秀成分，在今天和历史上都起到了重要的作用。自古以来，维吾尔文化就以善于接受新事物而著称，这在十二木卡姆中也能找到表现。十二木卡姆在古龟兹乐（库车）、疏勒乐（喀什）、于阗乐（和田）、高昌乐（吐鲁番）、伊州乐（哈密），稍后在刀朗木卡姆歌曲的基础上发芽、生根，定型化为一种音乐体系的过程中，吸收了其他民族优秀音乐文化的成分，从而更加丰富和完善，就是例证。维吾尔人接受伊斯兰教后，在这样的外部因素中，由于影响较多的是阿拉伯音乐文化，所以出现各种观点也就很自然。本文仅就这个问题即阿拉伯音乐文化，到底何时、多大程度和怎样影响了十二木卡姆，提出一些自己的看法。

二

很久以来，阿拉伯音乐文化是一些国家研究的课题之一。东西方学者就这一题目写了许多论著，所以，阿拉伯音乐文化发展史被认为是比较明确了。人们承认，在阿拉伯半岛伊斯兰化前的“蒙昧”时期，民间口头文学形式的民歌和原始乐器就产生了。

从公元2～3世纪起，随着商队活动的扩大，开始出现了商队民歌。随着城邦小国的出现，在宫庭里出现了职业乐师、女歌唱家、说唱艺人，在5～6世纪之间，出现了颂歌诗人，伊本·阿布达、热比亚等人就是他们的代表。据学者们调查，被称为米孜海尔、琵琶、箫、塔比里的乐器也产生了，艾布·纳赛尔·法拉比说，在这些乐器中有一种与现在不同的弹布尔。从有些材料看，这些乐器中最著名的是被称为箫的乐器，由于是用木头制造的，所以叫箫（箫在阿拉伯语中叫“伍得”，意为木头）。

被认为是古代阿拉伯乐器之一的琵琶应该特别说明，一些学者（如日本学者岸边成雄）说琵琶是波斯乐器，德国学者库尔特·沙克思博士则认为琵琶是从梵语Baharbu一词而来。生活在汉末（3世纪）的著名语言学家刘熙在其《释名》一书中，肯定了琵琶原先的产地是“胡人”（古代生活在我国北方和西部的民族）的故乡，是一种骑在马上可以弹奏的乐器。另外在一些汉文材料中，说琵琶公元前2世纪初从西域传入内地，隋唐时代（公元6世纪）龟兹琵琶在内地广为传播。这些事实说明，琵琶是从现在的新疆或中亚传入阿拉伯人手中的。

据乌兹别克斯坦学者调查，公元6～7世纪之间，在现在土库曼斯坦的白来麦利省近处的麦尔外市，生活着一个叫巴尔拜提（琵琶）的音乐家，这个人既是作曲家、说唱艺人，又是诗人。巴尔拜提在自己一生中，1周7天创作7种曲集，1月30天创作30首曲，一年360天谱出许多曲调。这些曲谱全用琵琶演奏，他创作的曲谱大部分保存至今，乌兹别克的“谢希木卡姆”（即六木卡姆）中的“泽乃甫坎”、“赫斯劳万”、“乃肉孜布鲁克”、“乃肉孜艾介木”、“乃肉孜哈拉”，直接继承了巴尔拜提创作的传统。法拉比、伊本·森纳和阿不都热合曼·贾米等大师给了巴尔拜提音乐才能以很高的评价。

这些事实，不仅证明了琵琶不是阿拉伯人的民族乐器，而且

证明了是从波斯人那里传入的，而波斯人则是从我们这里传入的。

阿拉伯音乐文化有关当时的材料证明，阿拉伯人在伊斯兰化很久以前，就享受着古代美索不达米亚音乐传统和波斯音乐传统，他们沿着阿拉伯半岛西岸（红海岸边）通过从北向南迁徙的犹太人，接收了希伯莱音乐的影响。伊斯兰化后，在自己民族传统的基础上，阿拉伯人吸收了希腊、伊朗、呼拉珊、中亚和印度斯坦等国的许多东西，使自己的音乐文化得到很大的发展。

18世纪末开始，从研究阿拉伯音乐的沙瓦道尔·达尼亚、伊尔朗格·巴柒、库尔特·沙克思、格奥克法米尔、岸边成雄和范田等学者的研究成果看，阿拉伯音乐伊斯兰化后的繁荣景象，大约表现在这几个方面：

胡勒帕依·热西丁（起初的四个哈里发）时代之后，在公元662年穆阿维叶建立的统治了百年的倭马亚王朝时代，音乐艺术与伊斯兰初期比较起来，得到了较自由的发展。音乐家的社会地位有了一定的提高，从事音乐不只是奴隶的职业，“自由”人中也开始出现音乐家，甚至出现了音乐家的某种形式的学会，音乐节目不只限于宫庭，也流传到了社会上。当时著名的女歌手杰米莱（逝世于公元720年）为麦迪纳和麦加的音乐爱好者设立了练习场所。她率领的女音乐家朝觐团在麦加举行了盛大的音乐仪式，伊本·麦色吉合和伊本·赛里阶等著名的说唱艺人，就是那个时代培育的。伊本·赛里阶原是从中亚去的操突厥语的一个奴隶的儿子，“波斯箫”这种乐器就是通过这个人在阿拉伯人中间流传的。这一时期，希腊人的音乐著作被译为阿拉伯语，使阿拉伯人有可能了解希腊人的音乐理论。阿拉伯人自己也写出了音乐学术著作，玉努斯·艾里·卡提甫、伊本·艾里·凯比等学者的《乐书》、《唱本》问世。据说生活在10世纪的著名波斯学者伊斯菲哈尼的《歌曲集》一书就是在此基础上写成的。

在这个时期，阿拉伯音乐文化的发展是与倭马亚王朝哈里发对科学、艺术所持态度分不开的。例如，第一个哈里发穆阿维叶个人就是科学和艺术的保护人。第二哈里发瓦利德一世爱好音乐，也不顾“穆斯林宫庭非宗教化”的诬蔑；在第十个哈里发瓦利德二世时代音乐最为繁荣，他自己也唱歌、奏乐、写诗、谱曲，被认为是当时的能手。

由于首都从麦加迁到大马士革，所以在这个时期的阿拉伯音乐中，叙利亚的地方味儿特别明显。

公元750年，倭马亚王朝被推翻，东方以巴格达为首都的阿巴斯哈里发，西方以科尔都万尼为首都之后的倭马亚或西部哈里发建立之后，阿拉伯音乐更加发展。

阿巴斯王朝最强盛时期，哈里发的影响范围东部超过了伊朗和呼拉珊，扩大到中亚，西到南欧的一部分和北非。因此，阿拉伯音乐吸收其他民族音乐艺术的优秀成分的可能更广泛了。这一繁荣时期阿拉伯音乐文化的发展，大约表现在这几个方面：

在学习希腊人的音乐学理论的基础上，形成了阿拉伯音乐理论体系。从阿拉伯人和伊斯兰其他人民中，涌现出哈卡木·瓦迪、伊不拉音·麦儒里、伊本·加米、扎勒扎勒、扎尔亚夫、艾里肯迪、伊本·库尔达比、艾布·纳赛尔·法拉比、伊斯菲哈尼、伊本森纳等学者和音乐大师，他们写出了包括音乐学、音乐史、舞蹈理论、音乐教学、乐器改革等内容丰富的许多著作。特别是亚里士多德之后被称为“第二大师”的法拉比，在许多学科包括音乐学都写了很多宝贵作品（如：《论舞蹈》），此外还把希腊文书籍译为阿拉伯文，在丰富阿拉伯文化包括音乐文化方面，起了很大的作用。伟大学者伊本森纳按照曲调形式提出了组织理论，主张归纳为十二种基本曲调（母调）形式。到了13世纪，这些基本曲调每一个被称为一个木卡姆，具体名称如下：

乌夏克、纳瓦、肉斯特、赞古拉、

依拉克、阿拉、拉哈维、布孜鲁克。

赛里克、赫扎吉、泽乃甫坎特、胡赛尼。

西方学者把阿布·纳赛尔·法拉比和伊本森纳称为阿拉伯音乐史上最大的理论家，他们在对其他学科作出贡献的同时也对阿拉伯音乐文化发展作出了贡献，所以写出专门的著作（如：依尔朗格尔·巴鲁特的《阿拉伯音乐》五卷书的一、二卷等）决不是偶然的。

在乐器上，革旧、创新和吸收外来的同时，笙、卡龙、弹拨尔、热瓦甫、笛、唢呐、那格拉、达甫、弓弦、沙塔尔、库木孜、艾扎尼等，也相当普及了。但是，这些乐器中一些乐器名称虽和现在相同，本质上却大相径庭。例如，当时的弹拨尔的面上不是木头，而是绷着皮革，所以声音也很宏亮，热瓦甫和埃介克一样用弓弦弹奏。有些乐器是直接从外边来的，如据说卡龙原是从埃及、叙利亚人那儿来的，笛、弹拨尔、热瓦甫是从波斯人那儿来的，库木孜和艾扎尼是直接从中亚操突厥语人民那儿来的。

“那时的巴格达和同时代的长安达到两相媲美的程度；文学、艺术、科学、哲学等文化领域普遍受到推崇和拥护；宫庭成为汇集专门的乐师和歌女的园地。”日本学者岸边成雄的这些话，说明阿巴斯王朝哈里发时代某一时期阿拉伯音乐文化是多么繁荣。但是，一百来年后，结束了阿巴斯王朝哈里发繁荣时代，音乐发展也出现了停滞状态。相反，处于西班牙南部安第斯地区的以库尔都瓦尼为首都的西部哈里发范围内，音乐艺术仍处于发展时期，上面谈到扎尔亚夫等音乐家们的活动也达到高潮。在西部哈里发音乐的发展，可以说直到1492年阿拉伯人被赶出西班牙为止仍在继续。在音乐艺术上，由于两个哈里发时代一样发展，所以西部哈里发的情况就不多谈，只说明一点就够了，东部哈里发即在阿巴斯王朝繁荣时期，如果说它的首都巴格达和长安达到两相“媲美”的程度的话，那么在西部哈里发繁荣时期，其首都

库尔都瓦在文化生活上，除首都君士坦丁堡外是欧洲最繁荣的城市。

应该说明，在成吉思汗后裔和塞尔柱突厥人征服后巴格达繁荣结束之间，阿拉伯音乐进入统一繁荣状态，音乐冲破一些宗教的桎梏，是和广泛吸收希腊人的科学技术，受伊朗与中国西域音乐艺术影响分不开的。在这里，西域音乐术艺的影响问题留在后边再谈，先谈伊斯兰教和音乐的关系。

三

像有些人说的那样，是伊斯兰教反对音乐吗？维吾尔音乐在维吾尔族信仰伊斯兰教之后一定时期未能发展，是因为伊斯兰教造成的吗？

应该从历史事实中寻找这个问题的答案。诚然，在伊斯兰教中，不像基督教或佛教那样，有进行宗教仪式的专门音乐（如歌曲或用乐器弹奏的节目），相反，在礼拜、送丧、追悼和其他宗教仪式中，禁止唱歌、奏乐、跳舞。但是，伊斯兰教的《古兰经》的任何经文中，都不曾反对音乐，在《古兰经》和解释经文的书籍中叙述道，“在天堂欢歌声、夜莺优美动听的歌声不绝，仙女们纵情歌唱”。从岸边成雄的研究看来，伊斯兰教创始人穆罕默德知道音乐是人类生活不可缺少的一部分，自己娶当时的颂歌诗人艾山的女儿——歌女赛菲亚、将其作为自己正式的妻子之一就是证明。最重要的是穆罕默德以“艾赞”开始公开宣布伊斯兰教。“艾赞”是一部有其特有的曲调和节奏的完善的音乐著作，早已为之谱曲，甚至在一些国家“艾赞”被列入戏剧著作。穆罕默德之后胡鲁帕依·热西丁（起初的四个哈里发）阿巴拜克里时代，为不影响祈祷，虽然娱乐被列入禁止行列，但是阿巴拜克里时代以后，在乌买尔、奥斯满、艾里时代音乐活动就没有受

到那样的限制。除乌买尔自己以外，他的儿子阿西木也非常欢喜音乐。在奥斯曼时代，伊朗、拜占庭帝国因归阿拉伯人的统治，在政治和社会生活中出现了繁荣的景象，音乐艺术重新活跃起来。由于哈里发艾里本人是诗人，他认为科学、文学、学术是正当的事业，所以允许音乐艺术的发展。

胡鲁帕依·热西丁时代之后，倭马亚哈里发（西部哈里发包括在内）时代，阿拉伯音乐已相当发展，这点我们已在本文第二部分叙述过了。阿巴斯哈里发时代，音乐艺术则更加发展。其发展的原因之一，就是伊斯兰哈里发是科学技术和艺术的保护人。因此，引用《伊斯兰音乐》一书，指出以下事实就够了：阿巴斯王朝第三个哈里发表布特本人不仅喜欢音乐，而且对音乐艺术的发展很关心，他把伊不拉欣·麦色里、哈卡木·瓦迪为首的许多音乐学家集中在自己的周围，加以庇护。据说伊不拉欣·麦色里仅一次就获得赠礼15万第纳尔。在第五哈里发哈龙热西提时代，巴格达城成为科学和艺术的中心。在修辞学、诗歌、历史、法学、医学等科学之列，音乐也受到了他的保护。据说在第六哈里发艾米娜的一次宫庭宴会上，就安排了一百名歌女，这种说法一直流传到后世。

当然，在伊斯兰历史上，一部分宗教守旧派反对音乐艺术，也是事实，就像苏丹阿不都热西提汗时代，大师卡德尔汗·叶尔坎迪和公主阿曼尼莎罕规整十二木卡姆活动，遭到一小撮苏菲、伊禅的反对一样，在阿拉伯和其他穆斯林国家也遭到了这样的反对。在阿巴拜克里时代，给娱乐和音乐扣上“不洁净”的帽子，这虽然是守旧派反对音乐艺术和音乐家的具体借口，实质上出于政治和物质利益的需要。这就像在苏丹阿不都热西提汗的名义下，卡德尔汗·叶尔坎迪的威望增长，政治立场越是坚定，苏丹、伊禅仿佛感到自己的政治和物质利益受到威胁，便以疯狂的的嫉妒之火反对规整十二木卡姆而制造谣言一样，完全是一

回事儿。

苏菲、伊禅的再克尔或环形萨玛舞的本身，就是一种音乐。大家知道，跳起环形萨玛舞，首先在伊禅或哈里发的率领下围坐一起读完经文；之后民间歌手用自由的曲调唱赞诗；这些结束之后，以固定的曲调颂经；再后大家集体有节奏地呼喊。这时，呼喊的速度越来越快，大家都起来排成环形，全身运动起来，跳起萨玛舞来。环形萨玛舞跳起来时，颂经的声调，同传统的维吾尔民歌甚至十二木卡姆的声调相同。按音乐学分析，这声调属于$\frac{2}{4}$或$\frac{3}{4}$和$\frac{1}{8}$节拍。这样的声调动听而富有节奏，感人至深。萨玛舞的形式，属于维吾尔人民民族舞蹈类型。

巫术，从音乐价值上可以说是一种音乐艺术。它原是维吾尔古老宗教信仰之一的萨满教留下的迷信习惯。伊斯兰化后，巫师们为之增加了一些奇异的阿拉伯或波斯语词，加上一些不可理解的祈祷，使其更带上迷信宗教的色彩。实际上，巫术和伊斯兰教没有任何联系，而且在伊斯兰教中，这种事被视为异端而加以禁止。但是，巫师们拉起绳子，挥舞着匕首看病时，打着大手鼓，唱着歌，甚至他们中的一些人能完整地唱出赛乃木、赛里凯等的声调。这就是说，巫术被认为是带着人为的宗教色彩的一种音乐活动。

上面我们提到的人士，是信仰伊斯兰的音乐学家，他们不仅是当时的音乐大师，也是当时虔诚的穆斯林。他们之后的尼扎米・甘吉维・谢依赫・萨迪、阿不都热合曼・加米、艾拜都拉・鲁特菲、艾里希尔・纳瓦依等文学巨匠，也是依照自己信念的虔诚的穆斯林，同时还登上了文学艺术高峰。然而，正如他们的虔诚没有阻碍其音乐艺术领域的活动一样，之后的人在文学艺术界的奇迹般的劳动也没有影响他们的虔诚。相反的，这些人士中的有些人（如阿不都热合曼・加米）尽管是神秘主义者，但仍直接从事音

乐艺术活动。艾里希尔·纳瓦依自己是琴师又是作曲家，认为“对诗人音乐是其创作的一部分”，鼓励诗人从事音乐活动。

打开近代维吾尔史的篇章，我们看到一些开明的宗教学者从事乐器弹奏（有些演奏都塔尔、弹拨尔、有些拉埃介克），甚至不少学士在节日敲鼓吹唢呐的群众性萨玛舞开始时先读颂经祈祷并带头开始的实例。

这些事实也表明，伊斯兰的不反对音乐，维吾尔音乐艺术在过去一度处于停滞状态而不能发展的原因，也不是伊斯兰信仰所致，而是一些政治、经济和社会因素所致。

四

谈到阿拉伯音乐文化对维吾尔音乐文化包括对十二木卡姆的影响问题，首先应对这两种音乐文化发展过程、音乐结构，特别是对这两种音乐文化的木卡姆艺术等方面加以比较。

从上面对阿拉伯音乐史的叙述的事实可以明确，阿拉伯音乐在公元7世纪时期，还处于配上简单的乐器唱民歌，即七音体系的原始阶段，他们尚未出现任何音乐理论。然而，在这一时期，现在的新疆早已是“歌舞之乡”了，其名望也传到四方。其里程碑是龟兹文化和龟兹乐艺术，龟兹音乐艺术在公元4～7世纪之间，达到了相当的水平。为此，只要从十二木卡姆研究者周菁葆先生的《关于木卡姆的探讨》一文中指出下面的事实就够了：

龟兹乐，是指在现在的新疆库车传播的音乐。根据唐朝僧人玄奘的记叙写出的《大唐西域记》一书中，谈到龟兹乐时说道：“管弦伎乐，特善诸国”。《北史》和《隋书》中写道，龟兹乐公元4世纪传入中原（现在的内地省区）。龟兹乐由序曲、解曲和舞曲组成。很明显，它从音乐结构上是大曲形式，形式上由歌

曲、解曲和舞曲组成。“歌曲”是针对歌的，表示木卡姆的“大曲”，解曲是叙述时的曲调，表示木卡姆的“达斯坦”，舞曲指舞蹈配曲，表示木卡姆的“麦西热甫”。这就是说，龟兹乐具有完整歌曲形式的理论，是具有三个套曲的大曲形式，弹奏乐器达到16种。龟兹乐的“五弦”，是现在维吾尔热瓦甫的历史源泉，龟兹乐中采用的笛仍被采用着。龟兹壁画文物上保留的手鼓形状和现在的手鼓相同。龟兹乐中的贝勒就是现在维吾尔人使用的巴勒曼，维吾尔音乐的木卡姆与龟兹乐紧密相联，……以一定意义上说，龟兹乐可以叫做木卡姆，但是说得明确一点，不能认为木卡姆就是龟兹乐本身。从音乐结构的共同点上看，龟兹乐为木卡姆提供了历史源泉，它是木卡姆成长的摇篮，同时也是木卡姆产生发展第的一个中心地方。

埃及人艾合迈提·谢菲克·艾布·艾瓦赫在其《阿拉伯音乐简史》一书中说：“阿拉拉配乐是从13和14世纪开始的。”谈到龟兹乐，在唐代即7世纪就有它的曲集。龟兹乐的解曲和舞曲就是伴奏乐（即借助于乐器来演出）。阿拉伯乐乐从10世纪中期开始，受波斯和突厥人的影响，对伴奏乐重视起来。可以看出，这和龟兹乐比较起来，已是几个世纪后的事了。

这些事实证明，在阿拉伯音乐还处于原始阶段时，龟兹音乐已达到相当的水平，结构上作为木卡姆已经形成，尽管当时还未采用“木卡姆”这个词。

这些事实也有助于弄清，阿拉伯音乐文化与维吾尔音乐文化的相互关系和谁在谁之先以及谁对谁产生深刻影响。从这些事实看，可能得出维吾尔音乐先对阿拉伯音乐产生影响的逻辑结论。现在为了用证据证明这个逻辑结论，还得借助于历史事实。如：

我们在本文的第二部分已经讲过，在阿拉伯音乐中占有重要地位的琵琶本来的故乡是现在的新疆。公元前3世纪末从这里开始传入内地，公元4世纪龟兹琵琶在内地广泛传播，这种乐器在

9世纪通过波斯人传入阿拉伯，传入波斯则是从中亚去的。据德国学者库尔特沙克斯调查，“巴尔布特”（琵琶）一词是从梵语Baharbu一词来的。公元前4世纪，作为印度书面语的梵语通过佛教传入现在新疆地区，古维吾尔语中梵语词汇被广泛采用，这些事实可以证明琵琶从我们这儿传入阿拉伯。

库木孜是维吾尔等操突厥语民族的最古老的乐器之一。古代维吾尔传说《关于王子哈勒亚木卡拉和帕亚木卡拉的传说》中，有这样的句子：“王子非常喜欢弹库木孜”。这种乐器9世纪从我们这里流传到阿拉伯人中。

此外，从周菁葆先生的研究来看，唐代到中国来的阿拉伯人很多，到长安落户的多达几千。他们每次跋涉“丝绸之路”，总要越过龟兹（除龟兹外，一定还要经过疏勒即喀什、高昌即吐鲁番）。既然是这样，龟兹（包括疏勒、高昌）音乐结构、乐器及演奏方法，必然会被他们带往阿拉伯世界。

以喀什噶尔和巴拉沙衮为都城的喀喇汗王朝的出现和该王朝领土西部扩大到布哈拉、撒马尔罕，使阿拉伯文化包括音乐艺术和维吾尔文化包括音乐艺术直接和广泛接触成为可能。因为这时阿拉伯人早就来到过这里和广泛享受着这里的文化财富。这一点，应该回忆周菁葆先生指出的这些事实，即在喀喇汗王朝时代，维吾尔音乐学家艾布·纳赞尔·法拉比用阿拉伯文写的《音乐大曲》一书中，在乐理、乐器、衔接的和不衔接的间隔、节奏、创作规律等方面，提出了丰富的理论观点。因此，达尔木尔博士在他自己的《阿拉伯音乐声序简史》一书中写道：“我们关于阿拉伯音乐音阶的认识，首先是从艾布·纳赛尔·法拉比开始的。”

阿拉伯音乐文化对维吾尔音乐的影响，可以说是从10世纪末伊斯兰教在维吾尔人中传播开始的，即在伊斯兰教传入的同时阿拉伯文化也开始传入，也就是说阿拉伯语慢慢成为科学技术语言、波斯语成为文学艺术语言，阿拉伯语和波斯语词汇逐步渗透到生

活的各个领域，甚至从喀喇汗王朝的汗王（如苏图克·布格拉汗给自己起了阿不都克里木的阿拉伯语名字）到每一个穆斯林，都给自己起了阿拉伯语名字，维吾尔学者也用阿拉伯或波斯语撰写自己的著作。在这样的环境下，有些乐器和曲调用阿拉伯语或波斯语名称，阿拉伯语“木卡姆”词汇的传入结果，十二木卡姆之名用阿拉伯语或波斯语称呼，也就不是什么奇怪的事儿了。

但是，维吾尔木卡姆的名字虽然用阿拉伯语或波斯语称呼，而在其民族实质上却无任何变化，即由于任何一个民族的音乐艺术是该民族的心理素质、生活习惯、生活的地理环境和民族传统的象征，所以维吾尔木卡姆的名称虽然用阿拉伯语或波斯语称呼，但本质上却如实地保留了维吾尔人特有的音乐特点。这就像一个维吾尔人虽然给自己起了阿拉伯语名字，穿的像阿拉伯人一样，但在面貌形体、性格、生活习俗和审美情趣上，总像是维吾尔人的。与此同时，维吾尔木卡姆也不全是用阿拉伯语或波斯语称呼，如从阿不都热西提汗时代开始，除了几次被规整和现在被称为共同的维吾尔木卡姆十二木卡姆的名称外，刀朗木卡姆中的六个木卡姆之外，均用维吾尔语称呼，哈密木卡姆中只有一个用波斯语称为“卡尔尕赫”，其余全以维吾尔语称呼。

阿拉伯音乐的另一个影响是，它的曲调分为12种的传统，可以说也传入了维吾尔音乐之中。但是，把曲调从形式上分为12种，不是阿拉伯人的创造，而是由于伊本森纳的指导才形成的。此外，用周葆菁先生的话来讲，由于伊本森纳生长的故乡是喀喇汗王朝管辖的布哈拉，所以他是喀喇汗国的臣民。最重要的是，木卡姆的曲调形式不限于12种，皇后阿曼尼莎罕和克德尔汗叶尔坎地规整的木卡姆，就达到17种。这就是说，对木卡姆来说，“十二”这个数字不是绝对不能改变的神圣数字。19世纪末，波斯人也把自己的木卡姆整理固定为7种。摩洛哥的木卡姆就用“奴巴”这个名字分为11种，利比亚达到9种，我们的先辈在16世纪

使木卡姆达到17种。

乐器方面，在阿拉伯伊斯兰音乐文化上占有重要地位的热瓦甫、弹拨尔、沙塔尔等，有些是被维吾尔人吸收的，这可以说是阿拉伯音乐文化的一个影响。但是，这些乐器不是阿拉伯人的民族乐器，而是波斯人的。重要的是，维吾尔人改造了这些乐器，重新完善了它，如波斯人和阿拉伯人起先使用的热瓦甫是弓拉的，克德尔汗在其基础上发明五弦热瓦甫，波斯人和阿拉伯人使用的起初的弹拨尔面上绷着皮子，是三弦的，维吾尔人将其改为木头上拉五根弦，成为现在的样子。从书面材料看，维吾尔人还利用波斯人的“赛依塔尔”和印人的“沙塔尔”，加以改造，发明了现在维吾尔的沙塔尔。我们所说的这些虽系个别例子，但都表明，我们的先辈规整维吾尔木卡姆，按照曲调形式分类，给每一类起名，改制乐器或重新发明方面，在一定程度上参考了阿拉伯一波斯音乐文化。

总的说来，维吾尔音乐文化是在龟兹、疏勒、于阗、高昌、伊州音乐艺术基础上产生的，这些音乐艺术具有悠久的历史。它从公元4世纪开始，对中原音乐产生影响，并沿着“丝绸之路”西传，从公元6、7世纪开始，对波斯一阿拉伯音乐产生了一定的影响。这时，阿拉伯音乐尚处在原始发展阶段。伊斯兰教传入现在的新疆地区以后，阿拉伯伊斯兰文化也开始传入这一地区。于是，无论是从民族间的文化交流上说，还是从音乐文化发展过程的具体情况上说，维吾尔十二木卡姆的发展，阿拉伯一波斯音乐文化有一定程度的影响，这是一个历史事实。所以，就像说十二木卡姆是阿拉伯一波斯音乐文化的产物的观点十分错误一样，否定阿拉伯一波斯音乐文化的影响，也不是科学的态度。

张宏超　译

论十二木卡姆的形成

伊敏·图尔逊

请允许我以10世纪著名学者艾卜·纳斯尔·法拉比的警世名言作为本文的开头："世人请留意这神圣的音乐世界，幸好有你存在，倘若没有你，人类的境况将会怎样？！"

是的，音乐史是人类产生、发展史的一部分。因为，音乐起源于劳动并同人类同时产生发展。音乐是一种特殊艺术，它通过艺术形式表达人们的思想感情，反映人类的社会生活。它作为一种社会意识形态，具有广泛的社会影响。

迄今生活在世界上的任何一个民族都有着独具风格的音乐（不论其落后与先进）。音乐文化的发达与否不能用科学技术水平去加以衡量。科学技术落伍的民族甚至有比科学技术发达民族占优势的民族文化。一个民族的传统音乐与该民族的精神特征（即：民族特性、礼仪、兴趣）有着关联，而且具体表现于该民族的文化艺术和物质生活中。也是该民族历史发展特征的反映。这个定义也符合维吾尔人民的音乐文化。

维吾尔音乐在自己漫长岁月的历史发展过程中，形成了独具特色的艺术传统。这个传统世代相沿产生了自己独特的民族风格。音乐作为一种表演艺术，它只能通过演唱、演奏才能为听众所感受。演唱和演奏是相互制约的。正如歌曲和生命是同步的一样，乐器同歌曲也是同步的。众所周知，人类语言发端于有节奏的声音，由有节奏的声音而出现了单个的词。曲调则是有节奏的

词的声调。所以，起初，有节奏的词和曲调是一个东西。古代，没有无曲调的歌谣，即："诗"，"歌"一体。每个民族的语言结构不同，节奏（律学）规律也就不同。

根据文化交流结果而产生的重要而清楚的事实来看，维吾尔的故乡——新疆是音乐和乐器的宝库。这个地区的音乐以其丰富多彩，瑰丽多姿和独具风格而迥然不同于地球上其他地区的音乐。位于北半球中部地带（温带）的这个地区（东北亚、中央亚细亚及中亚，胡罗珊——伊朗和美索不达米亚甚至喜玛拉雅南部的旁遮普——克什米尔地区）产生，发展，保存至今的各种乐器原型及往昔的状况只有在新疆这个地方可以看到。作为音乐工具的乐器在人类智慧发展的各个阶段对人类生活有着何等重要的意义看来是毋庸赘述的。

古代，因为没有乐谱符号（文字产生以前）只有通过研究探讨现存乐器的音柱（品）和演奏特征才能推测出古代乐曲的总框架和旋律。

我们的祖先从跨入或半跨入文明阶段时开始就产生了乐器。由于曲调先于乐器，曲除了用口演唱外，为了生动传神并使其推广并在曲调中掺进新声，乐器的需求便产生了。渐渐地各类乐器（打击乐器、管乐器，弦乐器）便制造出来了，并得到了发展。同时，乐器反转又逐渐地适应了律学体系。

一、木卡姆——民乐

要谈民乐，必须挖掘到人民音乐的深层。格则勒和歌曲的躯干是音律。伟大的语言学家麻合默德·喀什噶尔定义为："律即诗之韵律"，"曲即歌曲、音调。"在古代叫做"KÜY"、"KÜG"。例如："ƏRKÜGLƏNDi"——"ADƏM KÜYLi-Di"（唱歌了）。① 甚至在纳瓦依时代（截止到16世纪）这个词的发音都是"KÜG"，意义为"音调"、"声调"。② 古代操突厥语的人民"YiR"、"iR"两词来表示歌曲的意思。由这

个词变化出了“YiRLaMΦaK（iRLaMaK）”，“YlRaΦOlU”，“YiRaW”或者“YiRLaqUqi”等词。例如：“BU YiR NƏ KÜG ÜZƏoL”（这个歌用什么韵律演唱？）③这个词在维吾尔——葛逻禄语（书面语）中一直使用到16世纪。在维吾尔——克普恰克语中至今仍以“jiR”的形式使用着。这个词从人种学角度可以追溯到非常遥远的时代。记述公元前事件的汉文史籍中如：毛苌：“诗传”“周礼”“文选”，班固“东都赋”“孝经，纬钩命决”云“北夷之乐曰禁”，“西夷之乐曰‘偞侏’或‘偞昧’，‘林离’，‘朱离’或‘兜离’，“周礼，春官，鞮鞻氏”郑玄注，“公羊传”云昭公二十五年，次舞大夏……“偞”或“偞昧”可能是“YiR/jiR”一词——“偞昧”的音译。同时，“兜离”或“朱离”是“TΦLÜM”一词的，“偞侏兜离”则是“YiR——TΦLÜM”一词的音译。塔勒义艾以玛尼于1705年在纳瓦依著作的基础上撰写的《古词语词典》中注释道：“TΘLÜM”是指突厥人在正式的喜庆节日、麦西热甫、娱乐场合演唱的带有舞蹈的歌曲。④艾力希儿纳瓦依的《正义者的惊愕》一书中曾有这样的诗句：

把突厥乐曲配上器乐，
载舞载歌尽情欢乐。

总之，我们的古代语言中，除了“KÜG”，“YiR”（iR）、“TΘLÜM等词表示“歌”、“曲”、“音调”、“音律”等义外，还有“ÜLƏN”（月兰）⑤这个名称。月兰本是盛开在草原上的一种红色花朵，为了烘托节日及麦西热甫的喜庆气氛故将合唱形式的热烈欢快的歌曲以此花命名。古代，在过着游牧、半游牧生活的我们祖先中间广泛流传，在各种喜庆娱乐活动中，男女之间或二人对唱表达爱情时唱的歌曲叫“ÜLƏN”（月兰）。这种歌曲在维吾尔人民中很普及，仍在传唱着。这种歌的名称在纳瓦依的“莱丽和麦吉侬”叙事长诗中也会见到。例如：

荒漠上的"月兰"（歌声）飘向天边，

美好的愿望一定会实现。

音乐家说歌曲——音乐是不存在界限（国家或民族界线）的话是不无道理的。为人民迅速接受的某个歌曲——音乐跨越界线在其他国家人民中间得到广泛流行。正如一个民族语言的词汇成分中渗入了其他部落和其他民族的词汇一样，民族音乐中也渗入并汲取了其他部落及其民族的音乐音素。正如维吾尔音乐接受了其他民族音乐的影响而丰富了自身一样，它对其他民族的音乐也产生了广泛影响。古代曾做为维吾尔先民的"胡——戎"艺术对公元前3～10世纪的周～齐的古代音乐产生过不少影响。魏、晋、六朝和隋唐时期，疏勒乐、龟兹乐对中原音乐在理论和实践上都发生过影响。

由于维吾尔人民的族源成分中的部落、部族成分多而广，所以维吾尔的音乐文化也呈现多层次多文化色彩，但在独具特色方面又不同于其他民族的音乐。我们的音乐史基本上也是民歌、木卡姆、民乐艺术及各种乐器的历史。

现代维吾尔音乐按风格和结构来分可分为两大类：一为荒漠——森林音乐；一为果园——绿洲音乐。但二者的界限并不是绝对的。荒漠——森林音乐使人回想起非常遥远的过去：我们的先辈们生活在迁徙阶段的物质和精神生活状况。它是适合于表现这种状况的艺术形式。果园——绿洲音乐则表现了我们祖先社会发展到定居阶段的物质和精神生活状况。荒漠——森林音乐基本上由刀朗调式（部分伊犁田野麦场歌曲和和田的"打场歌"也有这种音乐的表现。）刀朗歌曲中仍然有果园——绿洲调式的因素。果园——绿洲音乐反转来（原文此处断了），疏勒乐（和田乐基本上也与这一类并行）、龟兹乐（库尔勒式大多与龟兹乐互为姊妹因而与龟兹乐并行）、高昌——伊州乐和这三大类的乐曲的某些因素所构成的伊犁调式也独具风格并形成了次要的种类。以维吾尔民族曲

调为母体的这些调式都具有地域特征。运用同步和时代观点来分析这些调式时，渗透到维吾尔民族的族原成分中古代塔里木人（包括疏勒人、龟兹人）的调式是维吾尔音乐的滥觞。

民乐是民俗的组成部分。木卡姆既是民乐也是民俗。所以，数以千万计的民乐经过筛选，各地做了一定的系统化工作，将其纳入一定的体系的乐曲精选，加上各地的名称被称之谓"木卡姆"。木卡姆并不是某个时代，某个地方一下子产生出来而流传到其他地区去的，它经过了社会文化的各种发展阶段，通过对每种木卡姆地域特色的整理和规范，而归结出了"木卡姆"这一专门名称。十二木卡姆是在我们民族文化富有形象的体系中占据非常重要地位的不可估量的音乐遗产。这个遗产不是凭空或偶然产生的，更不是从其他民族那里抄袭来的"魔乐"。

维吾尔人民非常爱好音乐。因此，维吾尔艺术的这一门类——音乐，本质上是非常富有人民性。我们的人民以热情尊重的态度对待自己的传统音乐文化。十二木卡姆基本上是在我们这里，而不是在别处得到完整的保存，传承至今也证明了这一点。认为十二木卡姆是在16世纪加以整理并形成目前这种状情的观点是极为普遍的。

十二木卡姆的源渊基本有二：一是在古代"YiR——KÜY——TΘLÜMLƏR"（傣侏兜离）的传统特征的基础上发展起来的一套歌曲——音乐——时代因素，另一个是音乐方音即：龟兹、疏勒、高昌（及伊州）和于阗由此而派生出的伊犁歌曲——音乐。这是空间音素。时代和空间音素相互制约。因为它们二者决不相互衔接。龟兹有史以来就同高昌关系密切。同时龟兹西部的疏勒不同于葱林西部的"胡人"，相反，同龟兹的联系是密切的。以上述作为维吾尔十二木卡姆的形成渊源的歌曲——音乐的龟兹乐为例，该乐在史籍有很明确的记述。早在公元前2世纪（据汉文史料记载）龟兹就是一个创造了灿烂文化的大国。《前

汉书》《西域传》、《龟兹志》、《后汉书·班超传》、《三国志》中的《魏文帝传》，《晋书·武帝传》及《晋书·龟兹志》及隋唐、宋等朝史籍中对龟兹的地理风貌、政治、经济、文化艺术状况，居民信仰和风土人情都有详尽的记载。据文字资料看，龟兹乐以其特色和非凡的魅力闻名于东方。最迟，在公元4世纪开始在中原得到广泛传播。龟兹乐不光在中原的诸朝代的宫廷中享有殊荣，而且流传到民间"其器大盛于闾闬。"北周(557～581年)突厥皇后嫁给周武帝赴京时带去了从苏祇婆为首的正式乐队。

《隋书·音乐志》载："又诏求知音之士，集尚书，参定音乐。译云：'考得乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名'七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通。先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：'父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。'以其七调，勘校七声，冥若合符。一曰'娑陁力'华言平声，即宫声也。二曰'鸡识'，华言长声，即商声也。三曰'沙识'，华言质直声，即角声也。四曰'沙侯加滥'，华言应声，即变徵声也。五曰"沙腊"，华言应和声，即徵声也。六曰'般赡'，华言五声，即羽声也。七曰'俟利箑'，华言斛牛声，即变宫声也。译因而习弹之，始得七声之正。"

要谈龟兹音乐文化，当然就产生了探讨创造了该文化人民的族源特性的必要性。关于龟兹古代居民和族源成分有种种推测。有些研究家根据从库车发现的佛经残卷，各种契约文书及因宗教关系而命名的人名，认为库车的古代书面仍属伊朗语族的东语支，龟兹居民属于伊朗人种的民族。反对这种推测的学者则考证出当属于来自东方的阿尔泰语系的民族（如：最早的月氏、氐、羌，公元前后2世纪左右，匈奴，包括隶属于匈奴的表固、丁零，以后，最迟当在五六世纪左右的高车、突厥人）变成了库

车的主要居民。唐代文学家段成式所撰《酉阳杂俎》一书中收集的年记小说中有一则记载：龟兹王阿雀尔聪慧无比，极有才干。这位皇帝的名字叫“阿雀尔”，突厥语为“BAŋATUR”、“iLTƏBƏR”（领路人、英雄）官爵名称可能是“阿力甫雀尔”。

唐代史籍中关于龟兹的记述一直延续到8世纪的上半叶。唐高宗时期（650～710年）龟兹国王苏伐叠，以官爵號时健莫贺俟利发而闻名。

《宋史》所载龟兹国史云：“龟兹本回鹘别种，其国主自称狮子王、衣黄衣宝冠……或称西州回鹘，或称西州龟兹，或称龟兹回鹘。”

玄奘《大唐西域记》卷一载屈支国（归曰龟兹“管弦伎乐，特善诸国。”

法国学者S·列维在《所谓工种吐火罗语即龟兹语考》一书中曾说，今日库车居民以古来习惯的韵语而著称，……M·哈特曼在其著作中，叶尔羌土著居民讲，“库车之语言清纯……语言用诗……”。M·哈特曼阐述了这样的见解，由库车语可使人回忆起回鹘语的状貌。

S·列维还记述说：库车在佛教影响下文学得到了发展，库车在接受印度经典时，未拘泥于原文，进行了独立的工作——将佛经译成汉文时曾借助了库车语。即：选用词语、术语时以已被库车吸收并流行的音调为准以音译为主⑨。

高昌回鹘也不是直接从梵文原本，而是从自己熟悉的吐火罗语（或库车语）文本来翻译佛教经卷的。

总之，按照上述理由，库车的古老居民应为阿尔泰语系的部族，语言属突厥语支，但其语言深受佛教文化影响，渗入了不少印度—伊朗词语。

现在让我们回到龟兹乐的本质上来，拿苏祇婆证实而传入中

原的“五旦七调律”来说，“五‘TÒN’（音‘同’意为‘音’、‘律’）”即汉文之五旦（即：宫、商、角、徵、羽）。这个音列在周朝以前称为“同”，后来发展为七音。“五旦”（五音）中各相邻两音间的音程，除了与徵、羽与宫（高八度的宫）之间为小三度外，其余的均为大二度。“七调”也是在“五旦”的基础上升高的音级，按照这个音级，“七调”是宫、角、变徵、徵、羽、变羽。五旦和七调在歌唱时产生了十二个节拍，产生十二节拍的七调的名称同现在西乐中采用的七大调的名称一样。即：C、D、E、F、G、A、B。这种音制为十二音级，也称为节拍。反转来，按照调式所包含的音的数量而称之为“五声音阶”，“七声音阶”等。

研究中亚操突厥语人民音乐规律的艾人纳司尔法拉比（873～950年）对前代的阿拉伯音乐大师（如：满素尔翟力里，依布拉欣买吾司勒，依司哈克买吾司勒，叶海亚艾勒买凯等）音乐研究的成果及《律学》一书进行了考证钻研提出了自己的一套独特的音乐理论。按照这些被音乐学家——学者用突厥语称做“ji-NS（种类）、TƏBƏKAT（等级）、iNTiKAL（变替）、KƏΘWi（加强）、MULƏWWƏN（曲折）”的五音阶做了细致的考证。法拉比对当时普遍流行的乐器“琵琶”的声音结构做了细致的研究，将其分为五个音品（绝对值——1，食指8/9，中指27/32、无名指64/81，小指3/4）与四弦（低音、高音、中音、低）相配合⑦。法拉比通过琵琶的弦和音柱将乐曲声调加以分解，用五分法，使用了类、调（音阶）变、强等术语。从五分法中将转调再细分为：连接转调，音韵转调，继续转调，反复转调四类。这种变化是一种将八度分为十二个音程相等的半音的律制。

法拉比关于音乐的理论体系同苏祇婆的“五旦”“七调”体系是相同的。因为，我们有权这样说这两位大师的音阶理论是他们对突厥音律，声调进行研究并系统化而归结出来的。

声调名称对照表：

国际（西乐）调式名称：

B	A	G	F	E	D	C

意大利语名称：

re	do	si	Tya	sol	fa	mi

汉文名称：

变徵	变宫	羽	徵	角	商	宫

印地语名称：

Ni	Dha	Pa	Ma	Ga	Ri	Sa

苏祇婆所定名称：

沙陀力旦	鸡识旦	沙识旦	沙侯加滥旦	般赡旦	沙腊旦	俟利篷旦

法拉的五分法和七音符：

əlləDi BiL KÜL, əILəDiBiLəRBə'ə, əlləDi BiLHəMiSə,

əlləDi BiL KÜL WəL əRBə'ə, əL'ləDiBiLKÜL WəL HəMiSə,

TəiNəLBəiDi əlləDi BiL KÜL

（用西乐术语表示应为：纯音调、第四音节四度音程、五度音程、八度音程、双八度音程）

维吾尔人民的木卡姆艺术家也对声音的长短、高低加以细致地分辨，往往使用某些名称：

稍长、稍短、1/4高、1/4低，1/8高，1/8低，略音（即：音域既非1/4，也非1/8）。

生活在受佛教文化影响，词汇中印地—伊朗语占据主要地位的古代龟兹语（确切地说应为书面语）环境中的苏祇婆在音乐理论中采用了印地—伊朗语中的现成术语。由于艾尔法拉比在阿拉伯—伊斯兰领域内进行学术研究，生活在阿拉伯语被视为当时的科学、文学语言的环境中，当我们使用"木卡姆"一词时，其定义是指传统的十二套乐曲。即：专指维吾尔音乐创作的主体。木卡姆是维吾尔律学的代名词。一直到13世纪维吾尔语中没有"木卡姆"这个词。总之，在喀喇汗语中阿拉伯语，波斯语词汇很少。14～16世纪的维吾尔文学语言——察合台语时代，文学艺术上大量地吸收了阿拉伯、波斯语词汇，音乐界（音乐理论术语，甚至乐曲名称）也使用起了阿拉伯、波斯语词汇。

维吾尔音曲文化以"木卡姆"命名的一整套复杂的歌曲音乐系统是在古代传统的基础上，继承了苏祇婆、法拉比等著名音乐家总结的理论基础和平均律，吸收了同维吾尔邻近的部族和民族的音乐优点，发展起来的。

木卡姆并非一时、一地、一次产生出来的，而是在不同地方，不同时代逐个创作形成的。但某一部木卡姆创作于何时何地，却无法找到答案。某些作者认为木卡姆音乐是神的创造，推测出每一部木卡姆都是某一位圣贤遗留下来的。16世纪的一位佚名著者在其所撰《音乐浅论》一书中这样写道："最初，木卡姆只有七个，它们是七大圣贤遗留下来的：拉斯特是亚当遗留下的；赫加孜是由依卜拉欣遗留下来的，热哈威是由依兹玛依尔遗留下来的；乌夏克是由雅可甫遗留下来的；依拉克是由尤素夫遗留下来的；奎遣克是由尤努司遗留下来的；玉赛尼是由达吾特圣人遗留下来的。"和田人志传家艾斯买图拉合磨吉孜认为每一部木卡姆的创作都应属于历史上著名的文人学士。有些研究家鉴于"乃娃"曲式与纳瓦依的格则勒有联系这一事实，就认定"纳瓦"木卡姆是纳瓦依创制的。但是，收进"纳瓦"木卡姆中的二

十段左右的乐曲并非全都与纳瓦依的格则勒有联系。同时，纳瓦依在其所撰的《英雄穆罕默德传略》一书中，根据自己的挚友穆罕默德的“恰尔尕”曲式与特日米孜的名字有联系，“色尕合”曲式与艾布勒哈司木巴布尔和艾卜赛义德米尔扎的名字有联系，“潘吉尕”曲式与买吾腊那卡特比的诗歌有联系这一事实就推测认为：色尕合、恰尔尕和潘吉尕等乐曲是由英雄穆罕默德创作的。由于某一部木卡姆乐曲与某一诗人的格则勒有关系，就推断该木卡姆一乐曲是该诗人一艺术学的创作是不符合科学原理的。一位艺术家以非凡的天赋演奏某一部木卡姆乐曲和在每个地方发挥个人的演唱、演奏技巧，以此使木卡姆——乐曲得以广泛地传播这是很自然的事。但不能因此认为该木卡姆——乐曲就是该艺术家的创作。也是他对该木卡姆——乐曲的日臻完善而作出自己的贡献。其全部著作都用阿拉伯语撰写，从阿拉伯语中接收音乐术语也就是很自然的事了。

二、十二木卡姆的形成

“MƏKAM”系阿拉伯语词汇，本义为“位置”，“等级”，由此引申为“音律”，“调式”。

中世纪的音乐学著述者论述了木卡姆具有时间性，认为每一部木卡姆应在某个时间演唱。（律历学家把一昼夜划分为若干时辰），传记家乃吉米丁凯乌开毕（卒于1576年）在《乐书》一书中这样写到：“为了演唱某一个木卡姆，必须选择适当的时辰。然哈威木卡姆应在日出前演唱，乌夏克木卡姆应在日出以后，拉斯特应在早饭前，依拉克应在早饭时，布孜鲁克应在日落时，布赛力克应在晡礼（午后三四点钟）时，滋贵岚应在日落前，乃娃应在昏礼（黄昏）时，宰来福侃应在就寝前，以斯范哈应在夜晚演唱。”

有些音乐研究家把现代音乐的起音音符名称同七声和七大行星及某些宫的概念联系起来进行了排列：

1. 米——沙[illegible]瓦——月球——宝瓶宫
2. 伐——布赛力克——水星——天秤宫
3. 索——拉 斯 特——金星——白羊宫
4. 拉——依 拉 克——太阳——双子宫
5. 西——乌 夏 克——火星——无
6. 刀——宰来福侃——木星——巨蟹宫
7. 然——然 哈 威——土星——无

从以上论述可以知道，中世纪的有些音乐著述家，将木卡姆限制在“七”这个数字内，宣扬它是由七大圣贤遗留下的，和同七大行星有关的见解，认为木卡姆是“神圣的乐曲。”一直到16世纪木卡姆的名称很不统一。在古代诗人的格则勒和达斯坦中可以碰到这样的名称。如：在纳瓦依的作品中大量看到的是：乃娃、恰比雅特、埃介姆、依拉克、海佳孜、奇哈尔嘎合、拉斯特等曲名。（其中的有些名称在鲁特菲、赛喀克的著作中亦可见到）总之，可知这些木卡姆——调式是在纳瓦依时代之前创作的，所以在纳瓦依的著作中被加以引用。

16世纪在叶尔羌汗国的音乐家——诗人克德儿汗和阿曼尼莎罕王妃的倡导和指导下通过广泛的挖掘整理，按照木卡姆科学规律及理论基础（原则）加以整理并大体上规范化的“维吾尔十二木卡姆”是由拉克、恰比雅特、木夏乌热克、恰尔尕，潘吉尕、乌扎勒木、埃介姆、乌夏克、纳瓦、巴雅特、西尕、依拉克等大量的古典民族旋律构成的史无前例的奇迹。维吾尔十二木卡姆独具风采之处在其结构的被完整地保留下来方面表现了出来。

有些木卡姆研究家曾提到过萨珊王朝末期（五六世纪左右）创造出了“MƏKAM”，当时生活在呼斯罗二世宫廷中的乐师巴尔班迪，为“都瓦孜宰合曼卡姆”（十二木卡姆）奠定了基础。但是人们没有想到，在那个时代巴列维——波斯语中并没有“曼卡姆”这一阿这伯语词汇，因而在“曼卡姆”的名称和结构方面

没有清楚明确的资料。中世纪时，有关音乐的志书中，才有了关于声调音阶的记载。除法拉比外，艾卜艾力以本森纳（980～1037年）也对音乐和声学、音程拍节问题赋予了深刻的概念，生活在阿塞拜疆的音乐家，学者赛福丁阿不都拉、依敏义本玉素甫艾力—乌日麻威（1216～1294年）在《律学》一书中，论述了音律由十二律形成的道理（规律），同时使用了“DAiRƏ（周期）和“PƏRDƏ”（音柱）“XƏDD”（节目）等同义词。在中亚，“MƏKAM”（曼卡姆）一词第一次出现于麻合默德以宾买斯武德希拉翟(1236～1310年)的著作中。但它并不表示曲调（音律）的连续，而是作为表示曲调（音律）的声学地位的一个词来运用。汇集到《乐律》一书中的曲调分为十二种，按照形成“十二柱”（或‘十二曼卡姆’）体系这一推测，阿不都热合曼加梅（1414～1492年）的《论音乐》一书中纳入该体系的曲调名称是：拉斯特、乌夏克、乃瓦、布赛勒克、以司泛涵，翟热甫坎迪（或奎遣克）、布祖鲁克、赞古拉、然哈威、胡赛因、黑加孜、依拉克。在阿不都热合曼的同代人阿不都哈德尔买拉格的著作中也可以看到这些名称，并论述了它们之间相互产生或有联系的事实。例如，固定旋律的湛贵岚，希佳孜，以斯泛哈特调式从拉斯特木卡姆中找到准音。拉斯特音柱同玉赛因、以斯泛哈特、湛贵岚同源，玉赛因音柱同以斯泛哈特，拉斯特、翟然坎迪音柱有联系。赞古拉音柱同拉斯特、希佳孜、依拉克、布祖鲁克音柱有联系等等。然后，注明了这个音柱是属于十二基本音级（艾嘎合、艾希兰克、艾然克、拉斯特、都嘎合、色嘎合、恰尔嘎合、乃瓦、玉赛因、艾伍基、穆海叶儿的中的哪一个。

某些研究者的意见认为：在维吾尔的十二木卡姆的影响下，中亚在18世纪出现了“先希曼卡姆”而在伊朗则出现了“达司特加赫”（意为：传统木卡姆）等。它包含的曼卡姆有：布祖鲁克、拉斯特、乃瓦、都嘎合、赛嘎合、依拉克，在阿塞拜疆有七种

"MOqAM"或曰斯特加赫，它们是：拉斯特、秀尔、赛嘎合、恰尔嘎合、比雅特西拉孜、呼玛庸、秀希塔尔，在土库曼其名称和结构与其他民族的木卡姆不同。⑨

中亚乌孜别克人民的古典音乐"乌卡勒艾赛日"是纳入"先希曼卡姆""乃瓦、赛嘎合、依拉克曼卡姆"同维吾尔十二木卡姆中的该木卡姆的名称相同。但它们的旋律、品位、声调的复杂构成极不相同。例如：以第十木卡姆的比雅特为例，它是"先希木卡姆"的第三个，即纳入"都嘎合"木卡姆的曲组中的一支，而"乌夏克"则是"先希曼卡姆"的第二木卡姆的曲调和这个曲调中的一首歌曲的名称；"艾介姆"并不是"先希曼卡姆"或伊朗旦斯特嘎合的一个特别的木卡姆，仅仅是性质各异的古老曲调和歌曲曲群。例如：正如拜以特勒克艾介姆，南乌鲁孜艾介姆，穆合曼斯艾介姆一样，"先希曼卡姆"中的曼卡姆的分支和进入维吾尔十二木卡姆中的木卡姆曲调分支既不固定也不复杂。

维吾尔十二木卡姆（除个别名称的不同之外）在音乐结构，专门化，通过复杂形式的系统化方面特别独具风采。

那时候，还有必要提请你们关注的是：到喀喇汗王朝和高昌王国时期以后一个时期（13～15世纪左右）喀什噶利亚和准噶尔地区政治上大多缺乏安定，文化经济发展出现衰落，由于"家不宁，则国不昌。"的原因，全面继承和发展文化遗产的可能性很小。只有在赛依德王朝时期，出现国泰民安的局面之后，才为发展音乐文化从各方面创造了条件。另外，登上统治宝座的人物是热爱科学文化和体恤民情的人起了特别重要的作用，这是众所周知的。艾卜赛依德汗的长子拉失德汗既是诗人又是乐师。由于在他的庇护和支持下，对克德儿汗和阿曼尼莎罕王妃等人在音乐文化上做出不可磨灭的贡献创造了条件。所以，以叶尔坎迪为音乐研究中心，挖掘整理了流散在各地的木卡姆，使十二木卡姆恢

复了全貌。

将维吾尔木卡姆分为十二个纳入科学体系并不是毫无根据的。我们已知许多研究者依据天文学，律历学，艺术学，音乐学及族源学等学科的普遍总概念，确定了“十二”这个数目。天文学和律历学上有“十二宫”、“十二气历”，每年有“十二个月”每天有“十二个时辰”等概念，艺学和诗学上有“十二律”音乐学上有“十二柱”、“十二调”、“十二均”和其他方法。在风俗习惯用语中有“十二个时辰二十四个小时”人器体官有“十二指肠”，维吾尔人以前曾信仰过的佛教有“十二因缘律”，古代历法学家将一昼夜定为三十度，解释说等于三百六十度的十二分之一。总之，中世纪时，我们的音乐家们在整理木卡姆时，在“十二”这个概念的基础上，针对一年十二个月，一日有十二时就确定了十二这个数目。又按照三十度子午线体系将每个木卡姆个三十个调式组成。由此，有了十二木卡姆由三百六十个曲牌和乐曲构成的推测。

维吾尔十二木卡姆中的每一个木卡姆都分“乃格曼、达斯坦、麦西热甫”三大部分。每一部分原来有四个基本调式和若干个变换调式组成。因为，每一个木卡姆都是具有历史意义的人物和事件（首先是海穆都一萨那木纳迦特等），是人民通过艺术手段表现精神状态和习惯的音乐化的艺术体载，可能才将每个木卡姆划分为“序曲”（乃格曼）陈述（达斯坦）舞乐（麦西热甫）三部分。乃格曼部分：太孜怒斯赫、赛里坎、赛乃姆是四个主调式，达斯坦部分：达斯坦和与其有关的太克特——四个主调式。麦西热甫部分：潘西尕、朱拉、穆斯太扎特或莎克雅纳曼等四个主调式。这样每个木卡姆反转来又由四个主调式和怒斯赫，赛力坎，太孜等的变化中及汇合到基本曲调中的曼尔虎勒等18个副调加上30个曲调构成。这个推断符合木卡姆的历史传统、时间标准及目前实际演唱的个别的木卡姆的调式。

目前初步整理出的木卡姆的曲调算起来有：拉克23个曲调，恰比雅特23个曲调，木夏乌热克31个曲调，恰尔尕18个曲调，潘吉尕28个曲调，乌扎勒木29个曲调，埃介姆17个曲调，乌夏克23个曲调，巴雅特21个曲调，纳瓦21曲调，西尕6个曲调，依拉克8个曲调整理出的共有近250个曲调。

维吾尔十二木卡姆中的每一套木卡姆都分为“乃格曼、达斯坦、麦西热甫”三大部分，纳入这三个曲式结构的每个曲调都是该木卡姆的基本曲调的分支，与此同时它又和谐地自成为一个独立的曲调。但是，这些曲调之间又有连锁性的联系，它又在自己所属的某个部分的分支的总名称下得以存在。因为基本曲调为4拍节，其分支则往往为2/4，3/4，或5/8，6/8，7/8拍节等。然后每个木卡姆中间的音乐，歌曲都有“散序”它被称为“穆斯太海勒”。

维吾尔民族音乐弦乐器大多使用都塔尔、弹拨尔、沙塔尔。按传统音乐理论，这三种乐器基本品位为十二，分为三部分，它们由：四声音阶和八度音组成。

细分起来，这三个段的每个部分设四个品位（音柱），这也合乎音然音体系——乐调的十二律。同时，按中世纪时弦乐器的代表琵琶的音律结构也符合苏祗婆的“五旦七调”律和法拉比创制的“食指、中指、无名指、小指”理论。这种弦乐器的十二个音柱为四个音域构成。所以，四个中音域的变化为do'—fa'或re'—so'T或mi—Ta和其他形式。总之，音柱（品）Sol、Ja、Si、do、re mi、fa、Sol音上调整（和）产生了一个八度音和一个声音阶。每个音柱（品）有四个音程。

维吾尔十二木卡姆成为十二套（大曲）每套木卡姆分为由四个基本调式构成的三大部分是适合历史的传统的音乐规律的体系。因此，我们把木卡姆叫做“复调音乐作品。”

维吾尔木卡姆是维吾尔诗歌的音乐表现。木卡姆以涵义深

邃、内容丰富，色彩斑斓，词藻华美，轻松明快，并便于演唱的维吾民歌、民谣而显得生气勃勃。我们诗歌中最富于音乐效果的艺术形式格则勒的十八种综合方式使木卡姆具有了新的风采。所以，有时，格则勒和木卡姆在同一个意义上使用。木卡姆的第二个部分展示了维吾尔诗歌中自古以来得到广泛发展的“达斯坦”体裁。因而，木卡姆是叙事性的音乐作品，第三部分和局部的第一部分是和维吾尔人民独具风采的舞蹈艺术紧密相连。同时，维吾尔木卡姆并不是一人或几人单独地唱歌和在歌曲中间再演奏乐器的简单的乐曲变化，而是民歌、民谣、格则勒、达斯坦（史诗、叙事诗）表演唱、舞蹈（独舞和群舞）等文学艺术的重要体裁和维吾尔民族律学的典范楷模的表现，即：歌、乐、舞溶于一炉的优秀艺术形式。可以说一套木卡姆就是一部音乐体的小说。

我们对木卡姆的研究才刚刚起步，在这方面，我们取得了初步的成就。在木卡姆学的历程上我们走过的路很短，来日方长，重任在肩：

1.应把流散在民间和各地的木卡姆不完整的调式、曲调挖掘出来，加以充实、深化，将木卡姆乐曲名称的研究进一步深化，使其规范化。

2.应该建立木卡姆民族音乐学，对木卡姆各部分的曲调重新加以考证，按传统音乐理论，将其结构完整地搞出来。

3.建立木卡姆歌词学整理和完善歌词，在符合历史的，传统规律的前提下将木卡姆的曲谱乐谱完整地搞出来。

4.将木卡姆搬上舞台。即让它展现在舞台、银幕、电视上。在符合时代脉搏的前提下加以普及。

在木卡姆整理、研究工作上我们取得的成就仅仅是我们事业的一个序幕。来吧，让我们一起把这个序幕拉得更开些，开始演唱达斯坦，紧接着加入麦西热甫的行列唱起来，跳起来吧！

1992年5月

史探天 译

注

①见塔玛拉艾力巴克伏娃《十二木卡姆》1988年阿拉木图艺术出版社，1988年版。

②参看《精选近东和中东及现代民间口头传统音乐》（俄文版）塔什干1981年。

③阿不都热合曼诺夫等人编纂的《文化启蒙人员简释词典》1983年塔什干版。

论木卡姆研究和木卡姆名称的历史层次

阿不都秀库尔·吐尔地

在近来精神文明建设方面所取得的成就的鼓舞和促进创造社会主义新文化要求的推动下，我们的舆论界提出了将维吾尔十二木卡姆纳入社会科学研究的范畴，提出了把这方面的研究更加引向深入，提高到更高水平的要求。这是众所周知的正常情况，在这一要求的推动下，我想就木卡姆研究的范围和历史层次提出自己一些初步见解。

一、木卡姆研究及其范围问题

提起木卡姆研究，我们最先理解为这是针对作为维吾尔音乐主体的维吾尔十二木卡姆的研究而言。但是，这并不排除对十二木卡姆以外的地方性木卡姆以及虽属木卡姆类型，但尚未自成体系、十全十美的民间歌乐、俗乐的研究。因为，自成体系的十二木卡姆与地方性木卡姆（也可称之为十二木卡姆的某些成分）、民间歌乐、俗乐有着共同的历史渊源，所以，它们之间的关系一直很密切。即前者作为后者的导引哺育了后者，而后充当了前者（自成体系的十二木卡姆）的发展土壤和汲取营养的源泉。假如仔细审视的话，那么就能发现有很多事实可以证明它们之间的这种导引，哺育关系则是一种相互依存的关系。这种关系与维吾尔

古典文学与维吾尔民间文艺的规律十分相似。因此，我们可以把以维吾尔十二木卡姆为主体的维吾尔地方性木卡姆以及与木卡姆有关的维吾尔歌乐、俗乐看作是“木卡姆研究”这一念概的研究对象（不是研究范围）。

研究对象并不代表研究总体，它只是研究的直接素材，即研究过程中所依赖的土壤。

我们所研讨的研究总体除研究对象而外，也含研究层次以其范围。

我们的见解如下：

研究层次这一概念是针对研究的前后深浅方面的阶段而言。木卡姆研究层次阶段可以从以下三个方面加以显示：

其一，十二木卡姆音乐是艺术方面的历史遗产，况且，这种历史遗产作为民间文艺，虽然在民间一直口耳相传，但是并没有被记录下来，所以，只有首先对它进行搜集、抢救，即把它的乐谱记录下来，然后才能对它的各种样式进行比较整理、充实、加工。这是木卡姆研究的第一步，也是序曲。同时也是整个研究的基础。当我们谈论木卡姆研究的时候，对于这种搜集、整理、加工的辛劳，我们决不能等闲视之，不能认为这种工作不能算作为研究，或是低水平的研究。因为没有这样一个基础，就谈不上木卡姆研究的其他阶段。在木卡姆研究领域，我们取得的成就的确是很大的。最重要的是，通过许多有意义的工作和艰苦的探索，使维吾尔十二木卡姆的整体及其本来面貌，以及丰富的资料得以保存下来。在十二木卡姆的演唱和配器的充实方面，出现了以往任何一个历史条件下都难以想象的革新和提高。这些成绩不仅使我们感到欢欣，也使全国人民感到欢欣。国际艺术大师和舆论对此也敬佩不已。这个成就和研究成果，当然是不容忽视的。

木卡姆研究的第二个阶段，包括从理论上对木卡姆进行研究。目前舆论界提出的深化木卡姆研究的意见，我想可能也是针

对这一点而言的。有些人把这一研究阶段称之为“高水平的研究”。当然这种意见也有一定的基础。但是，与理论有关联的研究材料并不一定都是高水平的。某个研究领域水平高低，并不取决于水平，而取决于对问题的研究，究竟符合多少实际，真正解决了多少实际问题。从理论上研究木卡姆这一概念，主要是指揭示维吾尔木卡姆作为固有的一个音乐体裁而形成的内部规律和特点，并对比从理论上进行总结。简而言之，主要是指什么是木卡姆、什么不是木卡姆、木卡姆的发展过程、乐曲的完善和自成体系的过程、木卡姆乐段的内在联系、十二木卡姆与地方性的木卡姆和其他乐曲的关系等等问题研究。在这个问题上，音乐方面的研究是居于第一位的，这是极其自然的。只有在研究取得效果的基础上，我们才能对木卡姆作出一个全面、明确的理论总结，才能加深对木卡姆内部规律的认识。从而使我们有可能主动地以木卡姆为依托进行创新。我们所说的木卡姆研究的第三个阶段，则是继承、创新阶段。这也是一个研究领域，也是对一切历史传统遗产所采取的“推陈出新”方针的实施。需明确认识的是，发展十二木卡姆，即以历史为依托或者作为养料进行创新，决不意味着否定十二木卡姆（包括地方性木卡姆）。也就是说，决不能用继承十二木卡姆而创造的新东西，或者按照时代要求对十二木卡姆进行改编的新版来取代原来的木卡姆。这样，我们才能形成历史遗产与新的创作成果同时并存，都能发挥各自作用的、即有传统、又有新风格的新状态，才能使多层次、丰富多采的、千姿百态的音乐宝库应运而生。

还需指出的是，上述的木卡姆研究的三个阶段或者三个部分，只是从研究层次这一点上进行推测的。它决不意味着这三部分是各自独立的，而恰恰相反，这三个层次总是互相交错的、互相依赖的。因此，对这三个方面要予以同样的重视，以使它们互相配合、互相推动。

关于木卡姆的研究，我们要研讨的另一个方面是研究范围，即这是一个与木卡姆研究有关联的社会科学研究其他领域内的问题。我们将这一点称之为有条件的“木卡姆研究范围”。

十二木卡姆和其他地方性木卡姆，首先作为维吾尔人民的音乐遗产反映了整个维吾尔人民音乐发展的过程。但是，音乐以及俗乐并不是孤立的东西。有史以来，西域被誉为“歌舞之乡”，维吾尔人民被誉为“善歌善舞的人民”。不难推测，长期以来维吾尔人民的社会生活与音乐歌舞一直是一种血肉关系。也就是说，维吾尔音乐及其趋于完善、自成体系的高峰——维吾尔十二木卡姆，无论在遥远的过去，还是在近代，都与社会生活和精神生活的许多方面紧紧联系在一起，具有很浓的社会色彩。这样一种情况下把木卡姆研究和社会科学研究的众多领域联在一起。这首先表现在十二木卡姆与维吾尔人的历史形成紧紧联系在一起，在整个物质和精神文明发展的熔炉中得到了共同冶炼。这是主要方面。此外，木卡姆中的乐曲的发展与它们的完善、物质文明的发展，以及乐器的革新、完善和发展也有联系。难以想象离开完善的乐器，能够欣赏复杂、自成体系的音乐。

另一方面，木卡姆用唱词演唱的乐段，正如维吾尔诗歌的发展与诗、格律、韵律问题联在一起一样，其太孜、曼尔胡策，以及麦西热甫乐段，与维吾尔舞蹈艺术及其发展、麦西热甫能在公共场所的出现都有着密切关系。木卡姆的分布（指十二木卡姆在各地分布不均）、发展和演唱的限制，受到了社会、政治和宗教习惯势力的影响。最后还需指出的是，木卡姆唱词的演变，如果是由于种种社会要求和某些限制的原因的话，那么，木卡姆名称、演变，则在于社会发展和语言发展的过程。

显而易见，维吾尔十二木卡姆的研究，早已超越了音乐研究，形成了一个与社会科学的诸支有联系的综合研究范畴。只有把木卡姆的多层次、多角度的综合研究互相联在一起，那么，木

卡姆研究面临的复杂问题就会迎刃而解。

二、木卡姆的名称问题

木卡姆的名称问题，是长期以来一直研讨的、众说纷纭的问题之一，然而尽管如此，这个问题至今尚未得出一个公认的令人满意的结论。因此，这个问题仍然需要继续进行探讨。

木卡姆的名称和木卡姆固有的术语分为两个部分：1.每套木卡姆的名称；2.每套木卡姆乐段的名称和木卡姆固有的音乐术语（当然也含木卡姆及其乐段的地方性名称）。

如果木卡姆的名称与我们的语言的发展同步，在某种程度上反映了木卡姆的历史层次，那么，木卡姆乐段的名称和某些音乐术语，则为我们理解当时木卡姆整理时的音乐研究状态以及木卡姆乐段的特点和相互关系开辟了道路。

本文想就固有术语的第一部分，即每套木卡姆的词源、含意，以及把它与十二木卡姆的发展联在一起，简要地谈一谈这些名称的历史层次。

维吾尔人民的音乐遗产是以阿拉伯语“木卡姆”这一名称，称谓的问题上，有不少奇谈怪论。认为木卡姆的名称是单纯的阿拉伯语、波斯语，而对维吾尔人民艰苦的智力劳动成果——十二木卡姆这样一个丰富的音乐遗产提出一些质疑的情况也时有发生。从而未能理论联系实际地解决好民族性，民族属性与外来影响的问题和外来移植的问题。对这种复杂情况，我们做了这样或那样注释，但结合社会、经济发展和语言发展进行注解，是做得不够的。因此，就有必要结合语言发展的历史层次来分析这个问题。虽然这种分析并不能把问题解释得一清二楚，解决得也不彻底，但是，它将为这个问题的讨论提供资料，起到一种推动的作用。

三、木卡姆的术语问题

我们把维吾尔人民的复杂建筑、按照木卡姆音乐规则自成体系的音乐遗产称之为“木卡姆”，这是众所周知的。那么，这种状态究竟是怎样形成的？就请大家看一看“木卡姆”一词的含意的发展吧：

我们语言中的“مۇقام”(木卡姆)一词是阿拉伯语，词干是“قەۋم”（坎维姆），当以“مەقام”（曼卡姆）形式出现时，则表示“位置”、“地方”、“家园”、“驻地”、“级别”、“官”、“行政级别”、“称号”这样几层意思。在最古老的阿拉伯语语汇中，并不仅反映这个词单独地表示音乐固有含意。在词的组合上，由于这个词意为“层次”、“级别”，所以与音乐有关的词组合，便用来表现乐曲的分化与阶普了。这样一来，“木卡姆”一词就逐渐有了独立地表示“曲”、“音乐”之意的含意的发展。①

当“木卡姆”一词由阿拉伯语移植于“波斯语之后，除原意外，像“曲”、“调”这样的含意也固定了下来。这当然与阿拉伯人与波斯人密切的文化交往有关。这相当于波斯人接受伊斯兰教的时间，即公元8世纪。后来，随着波斯人整理、规范古典乐曲，“木卡姆”一词的含意除表示“曲”、“调”之意外，又有了表示古典传统音乐的特殊含意，即古典传统音乐也用“木卡姆”这一名称来称谓了，基于这一点。按照波斯人六个乐段的系统而整理的六个古典乐曲则被命为“尼希木卡姆”，即“六个古典乐曲”。②

在维吾尔语“察合台”时期，“木卡姆”一词除“位置”、“地方”、“家园”、“级别”这些原意外，也以“曲”、“调”、“古典乐曲”这种含意而被使用。

与此同时，在波斯一塔吉克人中间，作为古典音乐而被整理的、称之为“玛卡姆”乐曲的名称在察合台语文学作品中也有所体现。如：纳瓦依的诗歌中有这样的诗句：

啊，纵使赫加孜无人弹奏，
也要欣赏伊拉克、埃介姆乐曲。

赫加孜莫要多弹，与家眷
时时把艾介姆、伊拉克唱弹。

啊乐师，请把伊拉克、赫加孜弹唱，
纳瓦依对呼罗珊感到厌烦。

正如这里提到的“玛卡姆”一词含有“地方”和“乐曲”双层意思一样，“埃介姆”、“伊拉克”、“赫加孜”这几个词即是地名，又是古典乐曲的名称，也有双层意思。“埃介姆”一词当时泛指阿拉伯人以外的人，以及波斯人；“伊拉克”是指当今伊拉克国的地名；“赫加孜”是阿拉伯半岛红海一带的地名。同时，这三个词是操波斯语人的，以及中亚通用察合台文字和语言的突厥人的古典乐曲的名称。为什么某些地名和人的名称成了波斯人和中亚人古典乐曲名称的问题，这是一个不属于我们探讨范围的问题。这里我要说明的问题是，“玛卡姆”一词当时作为含有“位置”、“地方”的词，又作为古典乐曲的名称而被采用的问题。也就是说，“玛卡姆”一词在维吾尔语的“察合台”时期，除“位置”、“地方”、“级别”含意之得，也作为“乐曲”、“乐调”以及古典音乐的名称而被采用过。

随着维吾尔“察合台”语后来的发展，操这种语言的各个民族整理、规范各自的古典音乐，使之自成体系，“玛卡姆”一词

又有了专门的狭意，即除了所有的单独的古典音乐被称之为“玛卡姆”的惯例在一定程度上保存下来之外，出现了只有自成体系的曲组才被称之为“玛卡姆”的专门术语。这样，“玛卡姆”一词在音乐领域就成了按照一定程序整理规范的古典乐曲的一支或一套乐组的名称。上述的是波斯语和察合台语中的“玛卡姆”一词的含意发展阶段。

维吾尔木卡姆重新整理的时代相当于16世纪，即哈叶尔羌汗国时期。与此同时，也与阿不都热西提汗、哈地尔汗、阿曼尼莎罕的名字联在一起。这个时期，“玛卡姆”一词的上述含意大概已经固定下来。因此，按照传统古典音乐命名习惯，以词意已经固定的“玛卡姆”一词来为维吾尔固有的乐组命名，这是极其自然的。在此之后，“玛卡姆”一词在我们的语言中就成了只表示自成体系的乐组专有词汇了。

现在维吾尔音乐遗产中自成体系的乐组、地方性传统乐组和模仿这些乐组系统而创作的乐组如：“茄合莎雷”被称“木卡姆”，则是上述的语言发展的产物。

但是，我们不能因为一些民族的古典音乐冠以“木卡姆”，就把所有民族的音乐遗产看成是一种东西。当然，中亚人之间，阿拉伯—波斯人和中亚人、维吾尔民人之间，有文化的各个领域有过密切的交往，并互相产生了影响。把这种互相影响与“木卡姆”一词联系起来，而认为这只是单方面的影响是不合适的。这种互相影响的文化交往、影响究竟有多大，起到了多少作用，只有音乐家通过比较研究才能得到证实。

四、十二木卡姆的名称问题

十二木卡姆的名称及其程序在吐尔地阿洪留下的遗产中是很清楚的。它们是1.拉克，2.恰比雅特，3.木夏乌热克，3.恰

尔尕，5.滔吉尕，6.乌扎勒，7.埃介姆，8.乌夏克，9.巴雅特，10.纳瓦，11.西尕，12.依拉克。

这是木卡姆名称的传统所谓，也是传统的排列法，如果不算巴雅特木卡姆，基本上符合我们语言的发展层次和文化发展传统。它与中亚其他人，如，伊朗人，即波斯一塔吉克人、乌孜别克人和突厥人的木卡姆的名称有著鲜明的区别。③

拉克，这是维吾尔第一个木卡姆的名称。原为梵文，含有“曲”、“调”之意。这个词至今在斯里兰卡佛语中仍表示“曲”、“调”这样一层意思。④

这个术语渗透于我们的语言之中，并成为维吾尔古典乐曲的名称，首先与古于阗的语言和佛教的影响有关，时间相当于公元3世纪。由此完全可以推测从这时侯起，“拉克”一词在生活在新疆（原西域）的人民的语言中含有“调”、“曲”之意，并成了在古于阗乐、龟兹乐的基础上形成的当今木卡姆型的某个乐曲的名称。

因为在维吾尔木卡姆重新整理、阿拉伯一波斯影响较强的16世纪，“拉克”这个梵文词汇作为木卡姆的名称，被原封不动地吸收进来，为上述情况提供了佐证。换言之，这是证实并显示维吾尔木卡姆形成的最古老的时代的语言方面的一个证据。

“恰比雅特”、“巴雅特”既不是梵文，也不是波斯文，而是回鹘文。它即使是回鹘文，也不像有的人在文章中所阐述的那样，是部落和部落分布的名称。

“巴雅特”在回鹘语中表示“神”、“主”这样的意思。《福乐智慧》就是以这个词作为开场白的：

及神的名字开宗明义，

造物主啊，我们将饶恕、哺育。

在《突厥语辞典》中这个词的含意也是显而易见的。

“恰比雅特”这一术语与“巴亚特”有关联。这个词由原为

“چاپ” （恰甫）——这一表示强大、崇高之意的回鹘语词与“بايات（巴雅特）一词的组合而构成，即“چاپ+بايات”（恰甫+巴雅特）=“چاپ بايات”（恰比雅特）表示伟大的主的意思（参看《突厥语大辞典》）。

毫无疑问，以上术语均为回鹘语，问题在于它们为什么成了木卡姆的名称？

这个问题应当从以下两方面来解释。其一，维吾尔民族和融合到维吾尔族体中的其他民族，在古代曾经有过“多神教”的信仰。无论在把释迦牟尼称之为独一无二的神的佛教中，还是在一神教的伊斯兰教中，那种把诸神分为好多等级的萨满教的影响被一扫而光，这种情况在文化的深层、风俗习惯和语言方面保留了下来。

其二，古人往往以富有感染力的诗和语言向神祈祷，以感动他们。为了增强其感染力，就增填了乐曲。后来，为神念的祈祷词就变成；有唱词的乐曲。由于这个原因，为神做的祷告可能是献给“巴雅特”的；而为大神做的祷告被称之为“恰比雅特”，也完全是有可能的。

但这并不是说维吾尔人的木卡姆起源于古代对诸神的顶礼膜拜，我们是在对木卡姆名称的起源在进行着各种探讨。

由此可见，上面提到的三个木卡姆的名称与阿拉伯一波斯语名称并没有什么联系。甚至与中亚操突厥语民族的音乐术语和音乐传统也没有联系。既然这样，我们有理由做出这样的判断，即这些木卡姆作为维吾尔古典曲组的形式出现于公元3～9世纪，是在这个时期发展起来的。因为对伊斯兰教陌生的这些术语，即使在伊斯兰教居于统治地位的叶尔羌汗国在整理木卡姆时也没有被否定，则表明它的历史、民族基础是相当久远和牢固的。

“乌夏克”（مۇشاۋرەك）木卡姆的名称比较复杂。在波斯、中亚人的木卡姆、古典乐曲的名称中没有这个名称。这是属于新疆和维吾尔人的一个名称。

据我推测，“木夏乌热克” (مۇشاۋرەك) 一词，可分“رالا + ئاب + مۇشو” 几个部分。这个程序中的“مۇشو”（木西），可能是波斯语中（察合台语也一样）的“نۇشو”（奴西，喝的意思）在口语中的变体；“رەك”（热克）或“راك”（拉克）一词如所上述，在梵文中意为“曲”。如果是这样的话，“مۇشاۋرەك”则由“راك+ئاب+نۇشو”组成，意为“饮酒曲”，“نۇشو”是波斯语，意为饮；“ئاب”意为水，引申为酒；“راك”是梵文，意为曲）。这反映了波斯语与土著语交流渗透的状况。如果我们把操伊朗语人中塞种人、啾哒人在新疆生活的情况考虑进来，那么，完全可以推测这种情况出现在伊斯兰教传入维吾尔人之前，即公元 9 世纪。

“ئۇزھال”（乌扎勒）木卡姆的名称可以从两方面来理解。这个名称在木卡姆唱词中作“ئۇزھال”。《乐师史》一书的校勘者把“ئۇزھال”一词转写为“ئۆزھال”⑤。若按当今实际发音，应为“ئۆزھال”。在这两种情况下，这个术语所表示的含意尽管一样，但是在词源方面，它是由维语“ئۇز”（乌孜）（或“ئۆز”约孜）一词与阿拉伯—波斯语的“حال-ھال”（哈勒）一词的组合构成。在第一种情况下即，作为“ئۆزھال”（约扎勒）出现时，表示“本人情况”、“个人忧愁”的意思；在第二种情况下，即作为“ئۇزھال”（乌扎勒）出现时，则表示“美丽的状态”、“美丽的情愫”的意思，这是毫无疑问的。如果着眼于这个词是一个古典套曲的名称，那么，勿庸置疑，它与“ئۇشاق”（乌夏克）木卡姆意为“恋人状态”一样，则意为“美丽的情愫”——表示这种感觉和情愫。

我们可以认为“乌扎勒”木卡姆的名称是一个古老的名称。因为《乐师史》的作者毛拉·伊斯木吐拉·穆吉孜把这个木卡姆与法拉比的名字联在了一起⑥。

另一方面，从我们的语言史来看，与成吉思汗征战后出现的“察合台语”无关，只是在10、11世纪才渗透到我们语言中间的。如，《福乐智慧》中的“人民，诉说你们的情况吧，太阳，请你听”中的“ هال ”（情况）就是例证。既然这样，“ئۇز”（乌扎）、一词与“هال”（哈勒）（一词在10、11世纪就组合成了“ئۇز هال”（乌扎哈勒），并成了一个古典乐曲的名称，无论从历史上，还是从逻辑上，都是合乎情理的。尤其令人瞩目的是，这个名字在在波斯、塔吉克、乌兹别克、土库曼和突厥的木卡姆和乐曲中并不多见。它与维吾尔的其他用波斯语、阿拉伯语称谓的木卡姆名称不同，也不是通过后来的察合台语吸收进来的外来语，而是在维吾尔人民学时的生活与语言条件下形成的木卡姆的名称。

根据上述的木卡姆名称及其与历史过程和条件的联系，维吾尔古典语言，即高昌回鹘语和在“哈喀尼亚”回鹘语的土壤中出现的以上木卡姆名称，如，拉克、恰比雅特、巴雅特、木夏乌热克、乌扎勒，等等，并不能证实和显示它们所反映的对象——木卡姆也还是在种历史条件和社会土壤中产生的。

五、关于用单纯的阿拉伯—波斯语称谓的“木卡姆”的名称问题

在维吾尔木卡姆名称中间，用阿拉伯—波斯语称谓的木卡姆名称有“恰尔尕”、“潘吉尕”、“埃介姆”、“乌夏克”、“纳瓦”、“西尕”、“依拉克”。这些名称渗透于维吾尔木卡姆之中，只

是受了艺术和语言传统的影响。

正如本文第二部分所述，“玛卡姆”一词和与之关联的其他具体术语，最初成了波斯—塔吉克人，后来成了中亚操突厥语人的表现各自传统乐曲的名称。此外，这在《乐师史》和其他音乐著述中也有所提及。后期，在波斯—塔吉克、乌兹别克古典乐曲中也有好几个称之为“木卡姆”的乐曲的名称。如，《乐师史》中提及的“维沙勒”、“恰尔扎甫”、“伯雅篥克”、“伊西篥克安库孜”、塔吉克、乌兹别克木卡姆程序中的“杜尕”、“布祖鲁克”、“拉斯特”等等。虽然在当时的书面文献中，这些名称被写为“玛卡姆—木卡姆”。但是，艾并不表示当今维吾尔语中的“木卡姆”一词所表示的三大部分（即穷乃合曼、达斯坦、麦西热甫）及其由程序中的套曲所组成的复杂的乐结构，而表示传统的单独的古典音乐。关于这个问题，《乐师史》的校勘者海米提·铁木尔和安尼瓦尔·巴依吐拉指出木卡姆的名称“穆吉孜不是以大型音乐之意提及的，顶多是以作为若干间奏曲的单独的乃合曼（曲）的含意而提及的……穆吉孜称之为木卡姆的，则泛指目前已成龙配套的木卡姆序曲，即散拍节序乐⑦。”我们认为这一判断符合《乐师史》中所阐述的历史时期的社会实际和语言发展条件。

到了15、16世纪，在维吾尔“察合台语”的“古典阶段”，音乐领域中的以上术语作为传统古典单独的乃合曼的名称而广为普及。因此，以上名称作为某些文化传统和语言发展的特征和于16世纪整理的维吾尔木卡姆的名称被吸收，则是合情合理的历史现象。

这里还指出的是，除现在维吾尔语中的重要名字外，还有许多具体名字由于上述历史和社会原因以及文化交流的原因，而用波斯语、阿拉伯语来称谓了。如，我们的日常食品“نان”（馕）

为波斯语，而维吾尔语则叫“ئەمگەك”（艾戈曼）或“ئۇمۇچ”（库米奇）；我们吃的肉“گۆش”（古什），也是波斯语，而维吾尔语则叫“ئەت”（安特），这些都是不足为奇的。与此一样，一些波斯语术语渗透于维吾尔木卡姆之中，也是不足为奇的。这并不表明我们用波斯语称谓的上述物质、精神产品也成了外来的了。当然，各个民族在语言、文化以及音乐的方面相互影响也是不容否定的。但是，这种影响也取代不了民族音乐的发展史和民族属性。

用维吾尔木卡姆名称中的“尕赫”造的词是令人注目的。最初，根据“尕赫”一词用波斯语组合的情况，也有推测它是表示木卡姆的顺序的。因此，“恰尔尕”（第4位之意）木卡姆被列为第4套木卡姆；“潘吉尕（第5位之意）被列为第5套木卡姆。但是，“西尕”木卡姆并没有遵循这一规则。因为，“西尕”（第3位之意）木卡姆在含意上虽然意为第3，但是被列为第11个。这一实际为我们更深入地探讨用“思尕”一词组合的木卡姆名称的含意开辟了道路。在塔吉克、乌兹别克“尼希木卡姆”的排列上，“杜尕”（杜为2）排为第3，“西尕”（西为3）则排为第4。[8] 这说明木卡姆程序中的“杜——2”、“西——3”、“恰尔——4”、“潘吉——5”等波斯语数学并不表示木卡姆的排列号码。

波斯语中的“尕赫”一词除“位置”、“地位”、“时间”之意外，也表示音乐专有术语“音调”这样一层意思[9]。“西尕”这一专有音乐术语含意在突厥语中表现得更为明显。“恰尔尕”在突厥音乐中是“多”的品位的名称，并由此开始的木卡姆[10]。既然这样，可以推测维吾尔木卡姆中的“恰尔尕”、“潘吉尕”、“西尕”这些名称是针对表现木卡姆的音乐特征言这的。也可以推测“西尕”这一名称是由第3音部和第3调开始的木卡姆。《乐师史》提到的“恰尔扎甫”木卡姆的名称也含有

"4个节拍的木卡姆"之意。这是根据这个木卡姆的音乐特征提出的。这一点是显而易见的。这与当时形成的和具有一定普遍性的音乐理论和原理体系有关。按照这个于中纪产生的具有一些普遍性的音乐理论和原理体系的去进行排列，对于中亚人民和民族的实际上相互有明显区别的古典音乐用同一种名称的称谓方面起了很大作用。但是，无论是中亚波斯—塔吉克人，还是操突厥语的其他民族，他们采用和排列传统的木卡姆名称是不一样的。如维吾尔的古典套曲——"巴雅特"木卡姆的名称，在乌孜别克的木卡姆中并不是一个独立的木卡姆。而"乌夏克"则是"纳瓦"木卡姆乐组中的一个乐曲，"恰尔尕"木卡姆也是一个不归类的古典乐曲。

由此可见，各个民族在整理自己的古典传统乐曲，并在新的历史语言条件下为它取名时，虽然遵循了当时具有普遍性的音乐理论，但是仍以自己的实际情况来选择本民族的传统为主，并没有过多地考虑同一性和共同性的问题。这就是中亚人民和民族的木卡姆名称相互区别的根本原因。至于它们在内容、结构和内在特征方面的区别，这个问题将有待于音乐家们的探讨。

"纳瓦"、"乌夏克"这些名称在15、16世纪在中亚人民的语言中（原来在波斯语中，后来在察合台语中），是某些抒情古典乐曲的名称。因为当时古典乐曲也是以"木卡姆"的名称来称谓的。后来，在各个民族的音乐发展中出现成龙配套的木卡姆时，某些民族就把它作为成龙配套的木卡姆名称而接受下来。有的则被作为成龙配套的木卡姆，程序中的某些乐曲的名称也接受下来。如，"乌夏克"是维吾尔和突厥人的成龙配套的木卡姆名称，而对于乌孜别克、塔吉克人来说，则是与"尼希木卡姆"第二木卡姆乐组有关的乐曲和歌曲的名称⑪。作为维吾尔成龙配套的古典木卡姆名称的"巴雅特"、"恰尔尕"也是塔吉克—乌孜别克木卡姆中的某些乐曲的名称。这表明每个民族成龙配套

的木卡姆的名称是按照某些乐理和传统习惯提出的，它们并不表现一种音乐和乐曲。“埃介姆”（指非波斯、阿拉伯人）、“依拉克”这些名称，如上所说是地名，是赋予当地与当地有关的古典乐曲的名称，后来按照传统语言作为木卡姆的名称而被移植过来。这与音乐传统和语言发展阶段是相吻合。

上面我们谈了维吾尔十二木卡姆名称的含意、词源以及历史发展过程。被称为“木卡姆”的其他名称，与木卡姆程序中其他乐段的关系，这些名称与木卡姆音乐结构的关系则是另一个研究课题。

山水　译

注：

①《阿拉伯语—汉语词典》第1058页。

②《纳瓦依语言词典》、《乌孜别克古典文学词典》。

③为了便于读者分析，现将乌孜别克木卡姆的名称显示如下：1.布祖里克，2.纳瓦，3.杜尕，4.思尕，5.拉斯特，6.伊拉克。这同样是塔吉克“尼希木卡姆”的名称。

④我通过在莫斯科的斯里兰卡留学生，对此有了更进一步的了解。

⑤这样做有一定根据。因为“نۆز”一词是窄音，但是“حال-هال”在阿拉伯语中却是硬音、宽音。因此“نۆز”一词受“هال”一词的影响可能变成了宽音“نۆز”。

⑥《乐师史》，北京民族出版社，第28页。

⑦上书前言，第16～17页。

⑧《乌孜别克语解释词典》，莫斯科俄语出版社，2卷第104页，1981年。

⑨《波斯语—汉语词典》、《波斯语—俄语词典》第417页，莫斯科1953年。

⑩《土耳其语词典》1卷第279页，安略拉，1988年。

⑪《乌孜别克语解释词典》2卷第289页。

中国维吾尔木卡姆形成发展史述略

周菁葆

中国维吾尔族，是一个具有悠久文化传统的民族，其居住地——新疆，面积占中国领土的六分之一，又位于中亚腹地，是古代丝绸之路的要冲，维吾尔族长期生活在这样一个地理环境。得天独厚地汲取了东西文化的精华，从而逐渐形成了绚丽多彩的木卡姆艺术，其历史是非常悠久的。

但是，国际学术界中有学者则把西域文化发展史人分割成佛教文化与伊斯兰文化，认为是毫无联系的两种文化层，他们称其为西域历史的“断裂”。这种观点我们是不能苟同的。

历史的概念是一个流动、开放的进程，其中包含了历史感、现实感和未来感文化流衍的无限延伸性，只要历史的主体存在，历史的发展永远不会断裂。作为西域文化的主体，则是维吾尔文化。木卡姆是维吾尔艺术宝库中的瑰宝，其形成发展经历了漫长的时期。

中国维吾尔木卡姆的形成发展史大致可以划分为五大时期，即：曙光时期、兴隆时期、异向发展时期、融汇时期和规范时期，现分别钩稽如次：

一、曙光时期（上古～公元4世纪）

这一时期内又可以划分为先秦和汉晋两个时期。先秦西域民

族的居住地北从阿勒泰到巴尔喀什湖以东以南，南从祁连山到葱岭以西，其范围非常广。由于原始人群的杂处，形成了西域原始文化的交叉，尤其是锡尔河、阿姆河流域，成为先秦东西方文化的交融地。西域的古代民族，开凿了丝绸之路，沟通了中西交往，使希腊、罗马知道东方有“赛里斯国”，使印度知道东北有“震旦国”。西域古代民族，在沟通东西方文化交流的同时，又产生和发展了自身的文化。

在音乐方面，表现为吸收了中原乐器笙、簧，这在《穆天子传》中有详细记载。源自西亚的“琵琶”、“箜篌”等乐器也开始东渐。作为西域古老民族的自生乐器则是角，笳和羌笛。

角，据《说文》载：“羌人所吹角曰屠觱。”当时角为骨制，最初是天然角，后来才进一步演变成其他形制的角，以至中世纪时高昌乐中形如牛角的“铜角”。角，维吾尔人至今仍在使用，称作Karnai。

笳，据《说文解字》记载：“胡笳，似筚篥而无孔。”《乐府杂录》中载：“哀笳，以羊角为管，芦为头也。”由此可知，先秦西域音乐中的笳，到中世纪龟兹乐中称作筚篥。现今维吾尔音乐中仍使用，称作Balaman。

羌笛，汉、马融《长笛赋》中记载：

近世双笛从羌起
羌人伐竹未及已，
龙吟水中不见己，
截竹吹之声相似，
剡其上孔通洞之，
裁以当篴便易持，

《说文解字》曰：“羌笛三孔”。现今新疆维吾尔自治区博

物馆藏有一段残存的三孔骨笛，考古界断定是南北朝（公元420～580年）的乐器。可见，先秦羌笛的原始形制一直遗存，到中世纪龟兹乐中日趋完善，现今维吾尔音乐中仍使用笛，称作Nay。

汉晋时期的西域音乐，现存新疆石窟壁画中尚有描绘。尽管这些壁画曾遭到人为和自然的损坏，但仍可以看出，汉晋时期西域音乐中已有弦鸣乐器、气鸣乐器、膜鸣乐器和体鸣乐器，已具备很完整的音乐形式。其中弦鸣乐器类中有五弦琵琶、曲颈琵琶、阮咸、竖箜篌、凤首箜篌、筝；气鸣乐器类中有笛、筚篥、排箫、笙、唢呐；膜鸣乐器类中有羯鼓、腰鼓、答腊鼓；体鸣乐器类中有拍板等等，从壁画中可以见到14种乐器。当然，这一时期的乐器也可能比现存壁画中所描绘的要多。仅从这14种乐器中，不难看出，有来自中原方面的笙、箫、拍板，有来自西亚的竖箜篌、曲颈琵琶。有来自印度的凤首箜篌，但更多的则是西域民间的或再制做的乐器，即五弦、笛、筚篥、唢呐、羯鼓、腰鼓、答腊鼓等。

当时，“于阗乐”早已传入中原。《西京杂记》卷3中云：“戚夫人侍儿贾佩兰，后为扶风人段儒妻，……七月七日临百子池作于阗乐。”这说明，“于阗乐”在公元前206～前195年期间已传入中原。可惜这段史载很少被人注意，所以汉代天山南北文化情况往往被人所误解。

此外，“龟兹乐”的东渐也有记载。《隋书·音乐志》中载：“龟兹者，起自吕光灭龟兹因得其声”。《魏书》卷95中有吕光传：“（符）坚以吕光为骁骑将军，率众七千讨西域……至龟兹……光以骁二千头，致外国珍宝及奇伎异戏，殊禽怪兽千余品，骏马万余匹而还”。这里的“奇伎异戏”不仅有音乐，而且也应有舞蹈、散乐等。按吕光西征时间，据《晋书》卷114所载为东晋太元十年（即前秦符坚二十一年，公元385年），说明公元4世纪，“龟兹乐”作为综合艺术形式已经出现，它标志着西

域音乐的曙光时期即将结束，兴隆时期就要开始了。

二、兴隆时期（公元4～8世纪）

这一时期的西域音乐文化，史书记载较多。除于阗乐外，还有不少乐舞。关于龟兹乐，前面提到吕光西征一事。吕光死后，他所带到中原的龟兹乐，便散失于民间。龟兹乐再次活跃中原，是在公元5世纪。《隋书·音乐志》中载："后魏平中原，复活之，其声后多变易。至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等凡三部"。按吕光西征在公元385年，后魏统一中原为公元439年，所以龟兹乐传入中原的最早记载是公元4世纪。

疏勒乐,《隋书·音乐志》载："疏勒、安国、高丽并起，自后魏平凭氏，乃通西域因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。"据《北魂书》载：疏勒乐传入中原是公元436年。

高昌乐，《隋书·音乐志》载："太祖辅魏之时，高昌款附乃得其伎，教习以备飨宴之礼。及天和六年武帝罢掖庭四夷乐，其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等，更杂以高昌之旧，并于大司乐司焉"。由此知"高昌乐"传入中原时间为公元6世纪。

悦般乐，悦般是北匈奴的后裔。北匈奴西迁时，有一部分留在龟兹以北，到北魏时，地处南迁后的乌孙之西北。《魏书·音乐志》载："复通西域（公元476年），有以悦般鼓舞设于乐署"。《北史》卷7载："悦般国，在乌孙西北，……仍诏有司以其鼓舞之节，施于乐府。"可知悦般国是在公元5世纪传入中原。

伊州乐，这是唐代西域产生的一种音乐。"伊州"即现今新疆的哈密。唐代崔令钦所著《教坊记》中载："教坊人唯得舞伊州、五天，重来叠去，不离此两曲。"说明，"伊州乐"在唐代是很兴隆的。按教坊创置于公元714年（唐开元二年），因此，伊

州乐的兴起为公元8世纪。

由于龟兹乐在西域诸乐中最为繁盛，从公元4世纪开始出现，到7世纪已达到辉煌的盛期。唐代大学者玄奘在所著《大唐西域记》中感叹地说，龟兹乐在中亚是“管弦伎乐，特善诸国。”为此本节着重研讨龟兹音乐的情况。

有关龟兹乐的乐器，在《隋书》、《旧唐书》、《新唐书》、《唐六典》、《通典》中均有记载，但并不全面。从现存新疆石窟壁画中描绘的乐器来看，已出现了24种，其中弦鸣乐器类中有五弦琵琶、曲颈琵琶、三弦琵琶、四弦阮咸，三弦阮咸、竖箜篌、凤首箜篌、筝；气鸣乐器中有筚篥、双筚篥、唢呐、排箫、铜角、笙、笛；膜鸣乐器类中有羯鼓、腰鼓、答腊鼓、鼗、大鼓；体鸣乐器类中有铜、贝、拍板等。乐器种类较两汉时期丰富得多，这说明龟兹乐已发展到繁盛阶段。

龟兹乐中的这种乐器编配，在现今维吾尔木卡姆音乐中得到继承。如，弦鸣乐器类中，现今使用的“热瓦甫”、“弹拨尔”等乐器都是五根弦，显然与龟兹乐中的“五弦”一脉相承。膜鸣乐器类中，现今使用的“纳格纳”是从龟兹乐中的“羯鼓”衍变发展而来的。气鸣乐器类中，现今使用的“巴拉曼”正是龟兹乐中的“筚篥”，“耐依”正是龟兹乐中的“笛”，“卡尔呐”正是古代龟兹乐中的“铜角”。

关于龟兹乐的音乐结构，《隋书·音乐志》载：龟兹乐“歌曲有善善摩尼，解曲有婆伽儿，舞曲有小天，又有疏勒盐”。这里的“歌曲”即声乐部分，“舞曲”显然是指舞蹈，“解曲”据《太平御览》卷568中记载，是指一种器乐曲。龟兹乐中这种歌曲—解曲—舞曲的音乐结构，与现今维吾尔木卡姆有密切的关系。如喀什木卡姆中的“穷乃合曼”就是这种结构：

一、歌曲部分：序唱—太孜—怒斯赫—小赛勒克……

二、解曲部分：太孜间奏曲—怒斯赫间奏曲—小赛勒克间奏

曲……

三、舞曲部分：朱拉—赛乃姆—盘西路—太喀特……

这里需要指出一点，现今维吾尔木卡姆中歌曲与解曲部分往往交替进行，与龟兹乐的结构有所区别。但从总体上看，木卡姆的确是继承了龟兹乐的音乐结构。

龟兹乐中的乐曲，《隋书·音乐志》中只记载了四首，实际上，龟兹乐曲当不止这些。在《隋书》卷15中就另有记载："炀帝不解音律，略不关怀，后大制艳篇，辞极淫绮。令乐工白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲，掩折催藏，哀音断绝"。白明达是龟兹音乐家，他创作的这14首乐曲无疑应是龟兹音乐。白明达还创作了一首著名乐曲《春莺啭》，这在《教坊记》中有载："春莺啭——高祖晓音律。晨坐闻莺声，令乐人白明达写之，遂有此曲"。此外，唐代疏勒音乐家裴神符也创作了不少乐曲，《通典》卷146中载："初，太宗贞观末，有裴神符，妙解琵琶，初唯作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗悦之，高宗之末，其技遂盛流于时矣"。

白明达创作的《春莺啭》和裴神符创作的《火凤》，在中原极为盛行。唐代大诗人元稹有《法曲》诗为证：

"自从胡骑起烟尘，
毛毳腥膻满洛阳，
女为胡妇学胡妆，
伎进胡音务胡乐，
火凤声沉多咽绝，
春莺啭罢长萧索。"

在龟兹乐中经常记载有一种“盐曲”，最早是《隋书·音乐志》中所云“疏勒盐”。据张鷟《朝野佥载》中所载，“盐”为快板的意思。又据张德瀛《诗徵》中记载：“乐府有昔昔盐，传自戎部，盖疏勒曲也”。可以清楚“疏勒盐”决不是一首乐曲。综合各史所记，有“要杀盐”、“突厥盐”、“舞鹤盐”等，均与“疏勒盐”有关系。因此，龟兹乐中“疏勒盐”是一种节奏较快的组曲形式，与汉代大曲应有承继关系。“疏勒”就是现今新疆的“喀什”。维吾尔喀什木卡姆也是一种套曲形式，当与“疏勒盐”有密切联系。

有关龟兹乐的调式音阶理论，《隋书·音乐志》中有五旦七声之说，五旦即黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗。七声即婆陀力、鸡识、沙识、沙侯加滥、沙腊、般赡、俟利箑。从《隋书》的记载来看，龟兹乐中清角运用比变徵使用得多。清角要比宫音高纯四度，因此，龟兹乐中不能使用三分损益法，必须采取反生法，即从黄仲直接生仲吕。由于龟兹乐中的般赡、沙识、俟利箑三声与三分损益的七声音阶相比，都低一个古代音差（22音分），所以，龟兹乐是一种纯律。又因为纯律是一种自然律，音差累积使纯律大半音再加两个纯律音差即产生四分之三音。这样龟兹乐音阶中就出现了中立三度和中立六度。具体言之，就是龟兹苏祇婆七调中的“沙侯加滥”和俟利箑”与古音阶的变徵和变宫在高度上不同，是属于中立三度和中立六度，因此，龟兹乐是纯律与五度相生律并存，而且具有四分之三音，其律制不是单一的形式而是交叉并存的。

现今维吾尔木卡姆的律制，也是这种情况。经过测音数据证实：喀什木卡姆的音律近于纯律或四分之三音，尚有五度相生律的特点。刀朗木卡姆也是音律近于纯律，同时四分之三音也很突出，五度相生律的特点也具备。这说明，维吾尔木卡姆继承了龟

兹乐的传统，维吾尔木卡姆与龟兹乐有着血缘关系。龟兹乐对现今木卡姆音乐有着直接而深远的影响。从某种意义上讲，木卡姆是龟兹乐，但确切的讲，还不能说龟兹乐就是木卡姆。这是因为，作为共同的音乐形式，龟兹乐为木卡姆提供了历史渊源。但是随着历史的发展，现今的木卡姆从内容上已经有了新的变化。

三、异向发展时期（公元8～14世纪）

这一时期最主要的现象有两个，一是维吾尔族开始成为西域的主体民族。二是公元11世纪初叶，维吾尔开始信奉伊斯兰教。为此，我们称此时期为西域音乐的异向发展时期。因为以龟兹乐为代表的西域音乐属于佛教文化范畴，如果没有喀喇汗王朝扩展伊斯兰教势力，本可以在固有基础上继续发展，但由于伊斯兰教势力在天山南北的影响，使西域音乐不得不向新的模式变革，从而使维吾尔文化发生了重大变化。

公元840～1212年，喀喇汗王朝建立，这是维吾尔人建立的第二个王朝，存在时间长达372年，喀喇汗王朝的疆域包括今中亚巴尔喀什湖以东以南地区、河中地区及今新疆西北部的广大地区。喀喇汗王朝时期，是中亚社会文化发生变化的时期，一种新的文化——伊斯兰—突厥语文化形成。这种文化的核心是作为王朝统治民族，具有古老文化传统的维吾尔文化。这一时期出现的《福乐智慧》和《突厥语大辞典》两部巨著，标志着喀喇汗王朝的文化具有相当高的水平。公元11世纪，喀喇汗王朝已成为世界文化的中心。这有两个主要因素：一是突厥人建立的各种政权，已遍及东非、西亚与中亚各地。二是喀喇汗王朝本身分东西两部，西部以撒马尔罕为中心，东部以喀什为中心，从而使西部地区的伊斯兰文化和东部地区的佛教文化相互融合和统一，形成了伊斯兰—突厥语文化。因为有喀喇汗王朝政权的保障，于阗乐、龟兹

乐、疏勒乐便畅通无阻地进入中亚、西亚地区。同样，波斯、阿拉伯音乐也开始东渐中亚。龟兹音乐、巴格达音乐、波斯音乐在这里汇合，木卡姆调式开始出现。关于音阶、音程、节奏、乐律等音乐理论开始有了新的名称。突厥音乐家法拉比（卒于公元950年）的《卓越的全书》对音乐结构和特点，音乐来源和演变，乐调的性质和使用，做了深入的研究和总结。法拉比的学生伊本·西纳则建立起十二个调式理论：

1.拉哈威　　2.侯赛因
3.拉斯特　　4.希加兹
5.阿　布　　6.布祖克
7.伊拉克　　8.兹拉夫干
9.纳　瓦　　10乌夏克
11.赞克拉　　12塞力克

这十二个调式是木卡姆音乐的基础。公元13世纪，突厥音乐家苏菲丁·艾尔玛威第一个提出了木卡姆这个音乐术语，并设计了调式的各种类型。

在乐器方面，突厥人的“库布兹”被阿拉伯人采用；龟兹的“五弦”乐器对阿拉伯音乐产生影响；法拉比改革的“卡龙”得到了广泛的运用；波斯人的“卡曼恰”传入中亚；阿拉伯的“达卜”逐渐在中亚、西亚地区流传使用。这些乐器的综合，形成了木卡姆的伴奏基础形式。

四、融汇时期（公元14～16世纪）

公元14世纪，察合台汗国在中亚建立，其势力范围包括天山南北、河中地区、甚至伊朗高原的部分地区。这一时期，形成了一种新的语言——察合台语。察合台语以维吾尔语为主，融合了了波斯、阿拉伯、塔吉克、蒙古等语，成为一种综合型语言。因

此，波斯语、阿拉伯语借词大量涌进维吾尔语中，维吾尔中一部分知识分子，放弃了自己的语言，开始用波斯、阿拉伯语进行创作。

察合台汗国的文化交融，促使维吾尔音乐冠上外来术语。自公元13世纪苏菲丁提出采用木卡姆作为音乐术语后，维吾尔逐渐放弃了原来通称的龟兹乐、疏勒乐、高昌乐等大曲名称。14世纪维吾尔开始采用木卡姆术语，随着伊斯兰教在新疆统治地位的确立，15世纪木卡姆术语便普及到天山南北。维吾尔古典音乐基本上都采用了波斯、阿拉伯语名称。比如：喀什木卡姆中的"恰尔尕"，即波斯语第四位之意，维吾尔人用这个术语称呼第四套木卡姆。"潘吉尕"在波斯语中是第五位之意，维吾尔人用它来称呼第五套木卡姆。此外，像"乌夏克"是阿拉伯语情人的意。"木夏乌热克"阿拉伯语为协商、研究。"巴雅特"阿拉伯语用指突厥民族等等。

在维吾尔木卡姆的借用语中，只有"潘吉尕"和"恰尔尕"准确运用了波斯语的名称。而"巴雅特"、"埃介姆"、"恰比雅特"虽然是阿拉伯语，但是指非阿拉伯人。维吾尔人采用这些术语冠称木卡姆，很明显是为了证明这是维吾尔人的音乐，而不是阿拉伯的。又如"达斯坦"，波斯语指自然，一般之意。波斯、阿拉伯人并不用来称木卡姆，而维吾尔人则用"达斯坦"来表示木卡姆中的叙事组曲。维吾尔木卡姆虽然采用了这些术语，但不过是作为某个乐曲的名称，而不是像波斯、阿拉伯那样有什么特定的含义。

波斯、阿拉伯文化对维吾尔的影响，不仅表现在外来术语的使用，更重要的是促使维吾尔乐器发生了某种变革。这种变革正是维吾尔音乐和波斯、阿拉伯音乐相互融合的结果。它表现在四个方面：第一，维吾尔人原有的乐器随着木卡姆西渐，曾传给了波斯、阿拉伯，从而产生了新的名称，之后又传回到它的故乡——

西域，如“纳各拉”原来是古代西域音乐中的“正鼓”与“和鼓”，传到阿拉伯后才有这一新的名称。“唢呐”，公元3世纪在龟兹壁画中已出现。公元10世纪法拉比用“苏尔奈”称呼，传给了阿拉伯，之后这个新名称回到了西域，被维吾尔人接受。古代龟兹乐中的“筚篥”传给阿拉伯后有了一个新名称“巴拉曼”，之后，维吾尔人使用了这个术语。

第二，维吾尔原有乐器采用了阿拉伯术语，但二者的形制并不一样。如笛子，随着波斯、阿拉伯文化的东渐，维吾尔人采用了“耐依”这个新名称。但是，阿拉伯的“耐依”是竖吹的长笛，而维吾尔则是横笛，二者形制有本质的区别。

第三，维吾尔人吸收了波斯、阿拉伯乐器，并逐渐替代了原有的一些乐器。如“达卜”，源自西亚，维吾尔人采用了它，加上固有羯鼓类乐器而形成了新的膜鸣乐器组合，把过去的毛员鼓、都昙鼓、腰鼓逐渐废弃了。

第四、维吾尔用波斯、阿拉伯的乐器名，给新研制出来的乐器名命。如“弹拨尔”，阿拉伯使用的这个乐器是四根弦或六根弦，而维吾尔则是五根弦，二者形制并不一样。五弦乐器是维吾尔的传统乐器，在古代龟兹壁画中便是以五弦为代表的。维吾尔人在五弦的基础上研制了弹拨尔，采用了阿拉伯乐器的名称。“喇巴卜”，源自阿拉伯语。但阿拉伯人是指一种弓弦乐器，而维吾尔借用这个名称来弹拨乐器，二者形制毫无关系。又如“萨他尔”，这个乐器名称可能是由波斯的“塞塔尔”演变而来。“塔尔”，波斯语是弦的意思，伊朗的“塞塔尔”是一种弹拨乐器，而维吾尔的“萨他尔”则是弓弦乐器，二者也不相同。“艾介克”是在波斯的“卡曼恰”基础上发展产生的，但是波斯从不用“艾介克”这个术语。阿拉伯语中的“埃介姆”，是指非阿拉伯人，泛指突厥音维吾尔“多朗艾介克”虽类似波斯的“卡曼恰”，但却多了十根共鸣弦，成为一种新的乐器。所以维吾尔人

用“艾介克”来称呼，表示这是本民族的乐器。

综上所述，维吾尔乐器虽然发生了某些变革，但主体上是继承了古代龟兹乐器的传统，如龟兹乐的弦鸣乐器以五弦为代表，膜鸣乐器以羯鼓为代表，气鸣乐器以筚篥为代表，而变革后的乐器中，热瓦甫、弹拨尔都是五根弦，纳格拉源自羯鼓，巴拉曼就是筚篥。当然，维吾尔在外来音乐的影响下也使用了波斯、阿拉伯乐器，如“达夫”（也称达卜）即是。此外如萨他尔、艾介克等乐器，毕竟借鉴了波斯、印度乐器的某些特点。

五、规范时期（公元16～19世纪）

公元1513年，叶尔羌汗国在西域建立，存在时间164年。其疆域从天山以南一直到巴尔喀什湖以南地区、伊塞克湖地区、费尔干盆地以及巴达克山和瓦罕地区。叶尔羌汗国的政治影响波及到中亚、南亚，从而使东西文化交流进一步加强。叶尔羌汗国的都城莎车一度成为中亚文化的一个中心。叶尔羌汗国的第二代君主是热西提，他是一个学问渊博的诗人、乐师。他熟悉波斯文、突厥文诗歌。在他的统治下，叶尔羌汗国的文化得到发展。

公元16世纪，叶尔羌汗国阿曼尼莎罕王后邀请各地熟悉木卡姆的民间艺人，对东西察合台汗国长期对峙中散失于民间的木卡姆进行了一次系统普查和搜集，共整理出十六套木卡姆，即：恰尔尕、杜尕、潘吉尕、木夏乌热克、比乌代克、西尕、乌扎勒、比亚代提、恰恰尔孜乃甫、纳瓦、埃介姆、依拉克、乌夏克、于孜哈、巴雅特。

现将16世纪规范化的木卡姆与13世纪苏菲丁时代的木卡姆进行一下比较：

	13世纪木卡姆	16世纪木卡姆
相同	1.纳　瓦	1.纳　瓦
	2.乌夏克	2.乌夏克
	3.依拉克	3.依拉克
不同	4.拉哈威	4.恰尔尕
	5.侯塞因	5.杜　尕
	6.拉斯特	6.潘吉尕
	7.希加兹	7.木夏乌热克
	8.阿　布	8.西　尕
	9.布鲁克	9.乌扎勒
	10.兹拉夫干	10.比乌代克
	11.赞古拉	11.比亚代提
	12.塞力克	12.恰恰尔孜乃甫
		13.埃介姆
		14.拉　克
		15.于孜哈尔
		16.巴雅特

通过比较可知，规范化后的维吾尔木卡姆与中亚、西亚等地方的木卡姆多不相同，而且维吾尔木卡姆较多。相同的木卡姆中“乌夏克”是法拉比创作。“依拉克”是麦吾拉纳·依里在朝觐途中，穿越伊拉克大戈壁时创作，这些都见载于维吾尔史料。

16世纪是波斯、阿拉伯文化的东渐期，虽然伊斯兰教来势迅猛，宗教限制很严，然而民间的艺术流传是限制不住的，也是宗教势力无法阻挡的。长期流传在人们心中的歌更不会因为伊斯兰教的传入而消失，长期形成的维吾尔文化习俗也不可能被毁灭。这些看不见、摸不着的音乐艺术随着流浪艺人仍在维吾尔人民中间广泛流传。16世纪的规范化，把民间散失的木卡姆音乐加以集中，对继承和发展维吾尔民间音乐做出了历史的贡献。

公元1870年，维吾尔著名木卡姆艺术家艾里姆·赛里姆和赛提瓦尔等人又一次把当地流行的木卡姆加以整理规范，形成了规模更大的音乐歌舞套曲，从而使喀什木卡姆日趋完善。公元1893年，喀什著名木卡姆艺术家默赫麦特·毛拉等人把喀什木卡姆带到伊犁，促使了伊犁木卡姆形成。此外，在南疆刀朗地区整理出了刀朗木卡姆，在东疆哈密地区相继整理出了哈密木卡姆。

结束语

综上所述，中国维吾尔木卡姆经历了漫长的历史过程，是从古代西域音乐衍变发展而来的。以上各历史时期的论证，都可以清楚看到维吾尔木卡姆与古代文化的血缘关系。虽然维吾尔曾从信仰佛教而改宗伊斯兰教，但是其文化传统从未出现过什么“断裂层”，而是始终一脉相承的。古代民族并没有现代化的传播工具，其音乐文化是随着民族迁徙而进行的。新疆自古以来从没有波斯人、阿拉伯人和印度人占据过统治地区，他们的势力范围从来没有越过葱岭。现今天山南北也没有上述人种，波斯、阿拉伯音乐怎么可能全面影响中国维吾尔音乐？维吾尔木卡姆怎么可能像某些学者所说的那样是“源自波斯、阿拉伯”呢？

当然，维吾尔文化也曾受过外来文化的影响，但是，丝绸之路上的东西方文化从来都是相互影响的。古代西域中的羌、塞、月氏、柔然、匈奴、突厥、蒙古等民族曾从新疆迁徙到中亚、西亚、南亚、东非等很多地区。他们自然会把中国文化传播到上述地方。所以，在研究丝绸之路文化时，不能仅从宗教角度看问题，宗教的改宗并不意味着文化会发生质的变化。古代丝绸之路文化艺术，是开明、开放、开拓精神的产物，是东西方文明互相撞击的结果。辉耀千古的汉唐文化和西域文明，曾经显示过它的世界地位和领先地位。中国维吾尔木卡姆则是继承并发扬了西域文化的传统。

“木卡姆”概念

万桐书

十二木卡姆是什么意思？他与其他国家或民族的“马卡姆”含意是不是一样？这个问题有助于对十二木卡姆音乐的认识，要谈清这个问题，有必要连系“木卡姆”的词义和有些国家“马卡姆”音乐构成的方式作点探讨。

流传在亚洲南部、中部、西部和非洲北部许多民族音乐中的“马卡姆”，不仅有悠久的历史，而且在各国传统艺术音乐中都占有重要的地位。

各国（各民族）的“马卡姆”，都有自己的传统习惯名称，有些以国家或地区称呼。如：土耳其“马卡姆”、伊拉克的巴格达“马卡姆”或巴士拉“马卡姆”、阿塞拜疆“马柯（卡）姆”、维吾尔族的伊犁“木卡姆”、哈密“木卡姆”等等。

有些以部数称呼，如：维吾尔族的十二木卡姆（即完整的一套木卡姆有十二部）①、塔吉克斯坦共和国的“莎什马柯姆”（“莎什”Shash为塔吉克语的数词“六”，即完整的一套“马柯姆”有六部）②。

还有些以音乐用语称呼，如：维吾尔族的“穷乃合曼”（Qong Nəqme的意思是“大曲”、伊朗的“达斯坦尕赫”③（Dastgah意思是“系统的音调”、埃及的“多尔”（Dor意思是一曲、一轮”或“调式主音”、突尼斯的“努巴赫”⑤（Nawbah原意是“连续表演”后转意“马卡姆”代词）等。

穷乃合曼、达斯特尕赫、多尔、努巴赫与马卡姆的词意不同，但从整体音乐而言，穷乃合曼、达斯特尕赫、多尔、努巴赫即马卡姆；在新疆喀什、莎车等地民间，数百年来说穷乃合曼"大曲"，就是说"木卡姆"。这是勿用置疑尽人皆知的事。（文中"木卡姆"一词，凡用"马卡姆"的表示统称，各国、各民族的则分别用各自的名称）。

木卡姆（Mukam）的词源：

维吾尔族"木卡姆"一词，最早大约出现在13世纪前后，公元11世纪中问世的名著《突厥语大辞典》中没有（不可能有）这一词目。

80年代初开始有一种观点，认为古龟兹语中的Maka-y(ä)-kne（拉丁文转写）一词的词意是"大曲"，说它与"木卡姆"（Mukam）是相近似的同一词。⑥ "Maka-yäkue这个词载自德国维尔讷·托马斯（Werner Thomas）编著的《吐火罗语初级读本》（拉丁语转写的）第二部分中"阿拉南米·贾塔卡"故事中的第十二节。⑦

XⅦ Aus dem Arnemi-jātaka

12.!ll〔skai〕naman〔e〕piš uw〔eṃ〕[q] akalṣälye-

〔ṃ〕šcä makā-yäkue〔pa〕pautarme〔ṃ〕Weṣämṇ-me̱-

šc;Säsūškaṃ, nesäṃ ksa ai yesäšc aǹmaṣṣ〔e〕reki.

这段文字据季羡林教授解释为："把五个最伶俐的学生多方面地（次）夸奖了一番之后，对他们说道："孩子们呀，有人要传我的话"。⑧

另在读本第二部分的第219页，作者本人在难词释义中解释了Maka-yäkne为一复合的副词，意思是"多次的"。因此，Mukam是不是源于古龟兹语的Maka-y(ä)kne，Maka-y(ä)kne词义是不是"大曲"尚须进一步核实，暂时存疑。

前面所提到的木卡姆（Mukam）、马柯（卡）姆（Ma-kom）木嘎姆（Mugqam）等这些词，均源于阿拉伯语的马卡姆（مو قام Maqám）一词，为马卡姆的音转。

Maqām的词义：

马卡姆的词义主要有：

1.位置；地点；地位。⑨

2.规则（规范）；法律。⑩

3.声音（乐音）。⑪

马卡姆的词义含一般用语和音乐用语。在阿拉伯语言中“马卡姆”用作一般用语的很多。如：古兰经17章第79节中有句：

عَسَىٰ أَنْ يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَحْمُودًا..(17-79)

…，主或许把你提到一个值得称颂的地位。

在维吾尔族的一般用语中也有不少，如：

Sening bu geping mukamda yok你的这话不合谱儿。

Mukamqa qūxməydiqan gəp-səz 不合逻辑的话，等等。

马卡姆maqām）用作音乐用语的有一般音乐用语和音乐术语之分。

用作一般音乐用语的有“声音”，“演唱的台子”等。据突尼斯音乐家萨拉赫·麦赫迪博士说：“在古代阿拉伯文献中，马卡姆是声音的意思。……”另外，据东方学者艾德尔森（Idelscn）考证，“马卡姆”的原意是阿拉伯歌手在哈里发的宫殿中演唱时所站的台子”⑫……等。

作为音乐术语的“马卡姆”，是我们主要探讨的问题。

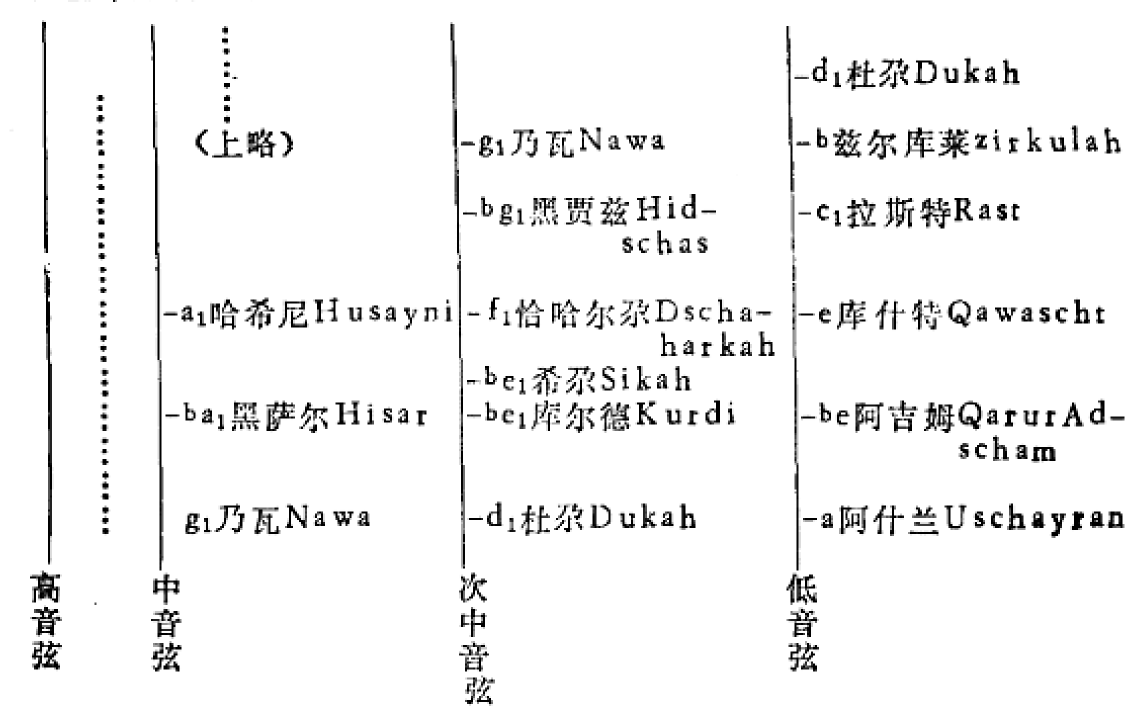
由于各国民族历史、文化、地理等条件不同，和马卡姆音乐构成的方式不同，因此，马卡姆术语的含义也有所不同。综析各国马卡姆主要有两种含义。

一种是：特定的调式，旋律模式及其即兴演唱（奏）。

这种含义的“马卡姆”多数分布在西亚的伊拉克等一些阿拉

伯国家，还有土耳其和中亚的拉美尼亚、阿塞拜疆等区域。

特定的调式、旋律模式，是指一个民族或一个地域的传统音律调式音构成的旋律框架。如：阿拉伯国家的调式，反映在乌德琴弦的音品序列上，在18世纪之前，阿拉伯音乐的一个八度音程，等分成24个微分音程，每一级都有一个名称，以下简略地列出主要音名⑬。



构成阿拉伯调式多数是四音音列，由于四音列各音之间的音程不同，连接方式不同，因此形成许多不同音列形式，每个四音音列的主音音名，即该四音音列的名称⑭，如：



这就是一般用语的“马卡姆”（声音、位置）引用发展成为这种音乐术语的由来。

旋律移位的或在同一音区中的两个相互关联的调式，在阿拉伯被称为马卡马特木塔斯哈比哈 赫（maqāmāt mutashābihah意思是“相一致的马卡姆”）⑮。

每个调式旋律模式都有其民族的、或地区的音调色彩。各国马卡姆的名称与调式音列繁多，仅阿拉伯国家，在1932年的阿拉伯音乐会议上定出了95种可用的调式，这里就不一一列举了。

即兴表演是按某一调式旋律模式，在乐段的起、结音，旋律上、下行，骨干音和调性转换的框架中作自由的发挥。即兴表演节奏比较自由，有的是唱，有的是奏或唱奏交替进行。匈牙利音乐家萨波奇，本来认为“演奏者的即兴演奏、或表演出来的旋律形态意味着在社会风格规范下的他的个性的发挥。”[16] 卓越的表演家表现在传统模式与创新达到完美的融合，并充分表达音乐家的思维与艺术流派风格。

这种“马卡姆”包含着调式、旋律模式和即兴表演不可分割的两层含义。因此，有些学者说“马卡姆”是调式[17]，是旋律型的一种[18]，也有的说是“马卡姆”技术[19]，或者是“作曲法则”，[20]……等。

马卡姆的另一种含义是：调式系列基调（散序）及其调式、段式、节拍规范的曲式结构。

它也包含着两层不可分割的含义，调式系列基式，是指有些民族传统音乐的调式群体，每一部“马卡姆”是一种调式（还包段关系调），集中反映在音乐散序中，散序近似整个音乐结构的“根”，不仅是调式的基调，又有序曲的性质。
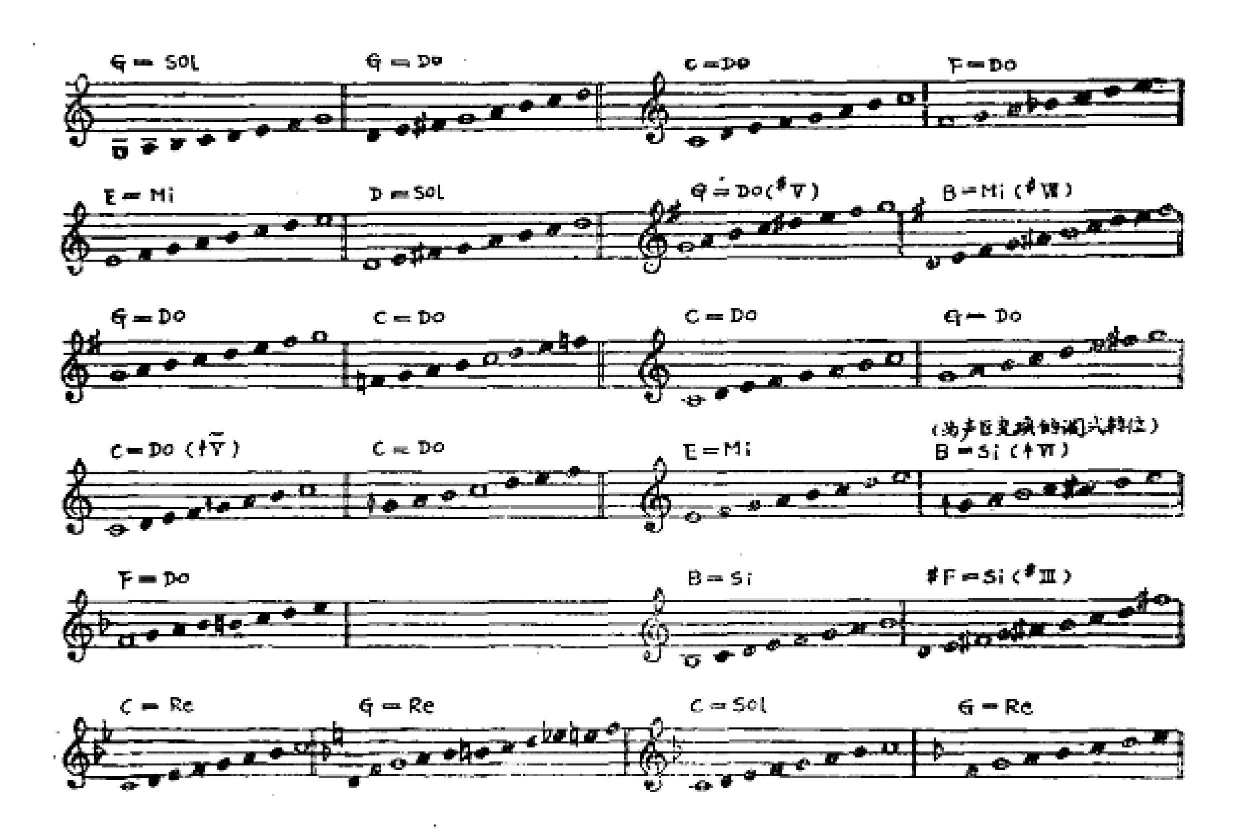
继“散序”之后，是从“散序”衍生的若干不同节拍的曲段，按乐思进行程序排列，各部“马卡姆”的曲段、节拍基本相同，是一种横向的派生关系，形成一种规范的大型曲式结构。

维吾尔族的“十二木卡姆”、哈密木卡姆、鄯善木卡姆、刀朗木卡姆和克什米尔马卡姆、塔吉克共和国的“莎什马卡姆”等，都是属于这种含义的“马卡姆”。如B·别里亚耶夫所说[21]：“莎什马柯姆它是由统一的调式结构联结起来的大型组曲或多段体的音乐作品。”

十二木卡姆有十二个调式系列：

关系调

Ⅰ热阿克调　Ⅱ恰比雅特调　Ⅲ木夏乌热克调　Ⅳ恰尔尕调　Ⅴ潘吉尕调　Ⅵ乌扎勒调　Ⅶ埃介姆调　Ⅷ乌夏克调　Ⅸ巴雅特特调　Ⅹ纳瓦调　Ⅸ西尕调　Ⅻ依拉克调



谱表上方的G＝DO，表示是DO调式，主音高是G。（#V）或（↑Ⅴ）表示该调式音列的第五级音是升半音或↑。

调式音列中的O为主音。▲为旋心音。O中的音符表示是偶然出现的低音或变音。

以上的调律不完全是12平均律，谱上有些调式音例的音分值只是约数。

每部木卡姆的曲段、节拍的结构：

第一部分穷乃合曼（“大曲”）

第二部“达斯坦”部分与第三部“麦西热甫”部分略。

12个调式基调即每部开始的散板序唱，从散序衍生出多种不同节拍的歌段和乐段，12部基本都一样，非常规范严谨。

上述两种同含义的“马卡姆”，它们之间最大的差别有两点：前者，调式或两个以上的调式（玛卡马特），所构成的音乐都是单个的。它是按调式旋律框架即兴演唱或演奏形成整个音乐结构，它有很大的灵活性，歌唱家或乐器演奏家又是作曲家，他可以自由发挥创作，同样一个“纳瓦马卡姆”，每个歌唱家唱的旋律骨架一样，而整个旋律则各有千秋。并且是在不断发展中，近代阿拉伯的“玛卡姆”，在传统“玛卡姆”的基础上，又不断派生出许许多多新的“玛卡姆”。后者“马卡姆”是若干不同的调式系列群的若干调式基调（散序）构成调式、曲段、节拍。规范的大型曲式结构。音乐结构非常严谨，每一曲段，手鼓都有一定的鼓点节奏。数百年来，在稳定中偶有发展，始终保持其古典音乐的原貌。我感到认别了这两种不同含义“马卡姆”的差别，对十二木卡姆音乐特点，以及各国“马卡姆”之间的比较研究会有点帮助。

再就是有些民族或地域的相同含义的“马卡姆”之间，在曲调、曲式与音乐体裁方面，又各有其特点，远的不说，就拿十二木卡姆与哈密木卡姆作比，它们都是“调式系列基调（散序）及其调式、曲段、节拍规范的曲式结构”，但是在曲调方面，哈密木卡姆中除几首散序旋律和个极别旋律与十二木卡姆相同外，绝大部分的旋律完全不同；十二部哈密木卡姆从始至终以唱为主，没有乐曲，（偶而有一点长于过门的间奏；它是有唱有舞的大型歌舞套曲。

十二木卡姆则是包罗有“大曲曲式”、“叙事歌乐套曲”、“歌舞组歌”的木卡姆曲体，是一套汇集歌、诗、乐、舞、唱奏交替的大型古典歌舞音乐。

综上所述：

歌（乐）段名称	节　　拍	基本情绪
散序唱Mukam	散板	感情深厚、情绪随音乐起伏
太孜Təzə	中速$\frac{3}{4}$	平稳
太孜麦尔乌力Təzə mərqli	中速$\frac{3}{4}$	活泼
奴斯亥Nushə	中速$\frac{6}{4}$或$\frac{454}{4}$	激荡
奴斯亥麦尔乌力	中速$\frac{5}{4}$或$\frac{454}{4}$	活泼、激荡
克其克赛勒凯Kiqik səlkə	稍快$\frac{4}{4}$	平稳
克其克赛勒凯麦尔乌力	稍快$\frac{4}{4}$	活泼
居拉JuLa	中速$\frac{4}{4}$	振奋、豪迈
赛乃姆Sənəm	中速$\frac{2}{4}$	欢快
穷赛勒凯Qong səlkə	急快$\frac{5}{8}$	激情
盘西路Pəxru	稍快$\frac{2}{4}$	舒畅
盘西路麦尔乌力	稍快$\frac{2}{4}$	舒畅
太喀特Təkit	快$\frac{3}{8}$	畅快
散序句（段）再现	散板	

一、“马卡姆”（makām）的词义（域）为一般生活用语和音乐用语，音乐用语中，又分一般音乐用语和音乐术语，流行在各国或各民族的音乐“马卡姆”是一个音乐术语。

二、由于各国民族的历史、地理、文化等等条件不同，和“马卡姆”音乐构成的方式不同，因此“马卡姆”术语的含义也不完全相同，它主要有两种含义：1.“调式、旋律模式，及其即兴的演唱（奏）”；2.“调式系列基调及其调式、曲段、节拍规范的曲式结构”。十二木卡姆是12个调式系列基调式系列基调及其调式、曲段、节拍规范的曲式结构。

三、有些地域属于同一含义的“马卡姆”，其曲调、曲式及音乐体裁，又各有特点，十二木卡姆是一套包括有“大曲曲式”、“叙事歌、乐套曲”和“歌舞组歌”的大型木卡姆曲体，是一套汇集歌、诗、乐、舞的大型古典歌舞音乐。

以上仅只是从木卡姆概念谈十二木卡姆的意思，有些具体问题这里暂不涉及。

注：

①《十二木卡姆》乐谱两卷集下集附录总目，音乐出版社、民族出版社1961年北京版。

②《沙什马卡姆》乐谱集前言，乌兹别克共和国出版。

③《波斯语汉语辞典》第1033页，北京大学东方语言（学系）波斯语教研室，商务印书局1981年版。

④《阿拉伯汉语辞典》第409—410页，北京大学东方语言系阿拉伯语教研室编，商务印书馆1981年北京版。

⑤《突尼斯的传统音乐》Patrimoine musical tunisjen…the nawah前言。

⑥萩关也维著《木卡姆的形成及其发展》——兼论维吾尔各种木卡姆，第6页，中央民族学院艺术系音乐理论研究文集之六，1980年3月油印本，与1982年6月新疆艺术第4期，第9～10页。

⑦〔德〕维尔纳·托马斯著《吐火鲁语初级读本》（Tocharischen Elemeutorbuches）下册，第49页，德国卡尔·温特尔大学出版社出版。

⑧季羡林教授来信。

⑨《阿拉伯语汉语词典》第1085页。

⑩⑯〔匈〕萨波奇·本采著《旋律史》〔附录〕民间音乐和艺术音乐中的“马卡姆”原则，类型及其变体，第229页。

⑪中国音乐家代表团访问突尼斯音乐家萨拉赫·麦赫迪博士的谈话介绍。

⑫〔匈〕萨波奇·本采著《旋律史》〔附录〕民间音乐和艺术音乐中的“马卡姆”原则，类型及其变体，第228页。

⑬⑭〔埃及〕萨米·哈菲兹著，王瑞琴译《阿拉伯音乐史》第54页、第61页

⑮载《新格洛夫音乐》与《音乐家大辞典》12卷，第425页。

⑰〔日〕岸边城雄著《阿拉伯的马卡姆》，郎樱译自日本平凡社1965年版本《音乐辞典》“马卡姆”条目，载《外国音乐参考资料》1982年第2期。

⑱⑲K·赖因哈特著金经言译《亚洲、非洲、大洋洲十九世纪的音乐文化》近东部分引言，第5页，中国文联出版公司1955年版本。

⑳《新格洛夫音乐与音乐家大辞典》19卷，第279页。

㉑《莎什木卡姆》乐谱集前言，乌孜别克共和国出版。

十二木卡姆研究是维吾尔学研究的重要组成部分

买买提敏·玉素甫

十二木卡姆是维吾尔人民对中华文明史所做的伟大贡献之一。中华民族文明史，古代文学艺术史和意识形态史是祖国各民族共同创造的历史。这同他们的悠久历史密切相连。在文化史、古代文学艺术史和哲学、社会意识形态方面每个民族都有各自的成就和特色。

一

新疆维吾尔自治区在历史上曾是世界三大宗教、三大文化、三大语系交融、荟萃之地，同时是沿“丝绸之路”东西方进行经济、文化交流之地。位于古代交通线“丝绸之路”枢纽处的维吾尔民族自古以来便同邻近国家在经济、文化艺术、科学知识等方面发生了联系。历史学家季羡林先生对这一状况做过精辟的评述：“全世界历史悠久、范围广阔、自成体系、影响深远的文化只有四种。它们在中国、印度、希腊和伊斯兰国家。然而，这些文化的荟萃之处只有一个，它就是中国的敦煌和新疆地区。”因而，决不可忽视维吾尔民族对丰富中华文化、丰富东方文化所做出的贡献。维吾尔族在皈依伊斯兰教之前及之后的文明史是一部完整的维吾尔文化史。处在这个整体之中的维吾尔民族离开了十二木卡姆就无法解释维吾尔文化史。因此，无论是研究维吾尔文艺术史的汉族学者，还是外国学者都无一不曾涉猎，研究

过与维吾尔人民的整个社会生活密切相关，作为悠久历史时代产物的十二木卡姆的历史。纵观中外学者的研究状况，可以明确看出十二木卡姆研究是维吾尔学研究的一个重要组成部分。

1.当今国际上有12个国家的32个研究所在从事着维吾尔文化艺术史的研究工作。德国曾出版发行了10卷本的研究维吾尔文化艺术的著作。

1902～1903年，格伦威登尔率领的柏林民俗学考察队，运走了不少回鹘文经卷和珍贵的手抄本，这些文物都属于文化艺术史方面的，共计45箱。他们在此基础上于1906年撰写成《考古调查报告》一书在柏林出版。

1904、1 905年勒考克率领的第二次德国考察队对古代遗址进行了 9 个月的搜寻，带走各种文字印刷、书写的文书契约、美术品，各种洞窟中的绘有音乐、舞蹈艺术场面的壁画达 200 箱。勒考克依据此次运走的文物资料撰写出了《高昌和维吾尔》一书。

1905、1907年格伦威登尔，勒考克联合组织的第三次考察队，运走的东西达90箱，1907年运走的文物多达 174 箱。

1913、1914年，勒考克从库车运走了有关我文化艺术史的手抄本达390箱。

1909年以奥伦堡中亚、远东国际学会的名义组成探险队从喀什、和田、莎车、叶城掠走了与维吾尔艺术有关的图画、雕刻、各类手写本书籍。据他们刊布的简报来看，仅拍摄维吾尔舞蹈、麦西热甫，弹唱乐曲等场面的胶片就达3 000个。

1989年 3 月我们在德国法兰克富同汉堡大学的教授们座谈时，教授及博士玛尔安娜布若基盖，英格布勒旦等人向我们赠送了他们关于新疆问题的研究课题的手稿。这13个研究课题中第 2、3、5、9、10都是维吾尔艺术方面的专题。

新疆的维吾尔十二木卡姆。

维吾尔民族音乐。

关于维吾尔民族舞蹈的研究。

现代维吾尔文学。

古代维吾尔语和文学、艺术。

新疆维吾尔艺术作品。

维吾尔古典音乐木卡姆——民族的音乐舞蹈。

新疆伊斯兰教研究，民族信仰，伊斯兰教之前的信仰及当时维吾尔艺术等。

格伦威登尔，勒柯克等人运走的有关艺术史的各种文字的文书，契约的写本藏于柏林普鲁士学士学院（后更名为柏林科学院），有关舞蹈、音乐的壁画及其他美术品收藏在柏林民俗博物馆。第二次世界大战末期，收藏在柏林博物馆的我国一部分文物毁于战火。从新疆运走的大部分文物几乎都珍藏在原柏林科学院。那里藏有回鹘文本的契约，文书写本计有300件。在原东德科学院东方语言研究所设有“新疆吐鲁番文书研究委员会”并办有专门刊物至今经出版六七期。

1986年1月在美国加利福尼亚州召开的国际研讨会上纽约大学学者尼克拉斯鲍培、华盛顿大学学者赛尔陶塔斯教授、瑞典学者威尔海勒木·苏里赫等人谈到他们所撰关于东方文化的著作中曾特别提到了维吾尔文化艺术。加利福尼亚大学的学者英若格·斯切瓦勒孜教授兴致勃勃地谈到，他自己所撰《关于亚洲民族文化艺术》一书的第一章就对维吾尔艺术音乐，十二木卡姆的科学系统性及民族特色及其学术价值给予了科学评价。并将该书赠送给我们。

1925年斯坦因在美国波士顿市召开的会议上报告了从新疆喀什、库车、吐鲁番等地运走的艺术、音乐、舞蹈等历史文物的情况。这些文物被整理成《西方考古记》一书。

斯坦因第一次和第二次从新疆运走的文化艺术历史文物藏于

美利坚合众国军需部博物馆。第三次运走的艺术珍品根据英国同印度政府的协定一部分珍藏在英国大不列颠博物馆，其余部分珍藏在新德里印度斯坦博物馆。美术、音乐、写本、丝织品，古代印信，碑刻及其他文物藏于英国大不利颠博物馆。

1987年3月中苏友协代表团在乌克兰同部分人文科学及艺术科学专家座谈时乌·乃·托乌斯基教授曾对我们讲道："在欧洲和亚洲，乌克兰、乌孜别克、维吾尔民族的艺术独占鳌头。因为，维吾尔的十二木卡姆是纳入了科学体系、具有高超技巧的艺术里程碑之一。你们那里肯定有成套的著作在研究论述这一具有高超技巧艺术体系，我们很想看到这方面的书籍，并希望同你们就此进行文化交流。"

1987年7月24日在列宁格勒艾尔买塔日国际博物馆的东方和中、亚馆陈列的说明书中曾讲到维吾尔的雕塑艺术，新疆在中世纪是歌舞之乡。并突出地提到了东回鹘的歌舞及维吾尔的合乎科学体系的十二木卡姆。认为这是维吾尔学研究的珍贵资料，他们的这种看法是有历史根据的。

1811年根据沙皇军队的命令博德克希耶夫窜入新疆北部准噶尔盆地、天山南北麓收集情报，并掠走了与我国文化艺术史有关的许多文物，返回后刊布在《西伯利亚通讯》上。

1879年力嘎尔从和田、喀什、库车等地运走的文物曾在彼德堡出版的《地理月讯》上加以刊布。

1893年由罗浦诺夫斯基，克孜诺夫等人组织的旅行队，在和田、莎车、喀什、库车、吐鲁番等地进行了为期一年的考察（1993年12～1894年12月）曾运走用回鹘文书写的有关文化艺术史的书籍及其他文字的经卷等文物。以这次带走的文物为基础，由俄罗斯地理学会组织撰写成《中亚考察团的活动》一书出版。

1897年克利蒙梯斯彼德堡皇家科学院组织的探险队来到新疆

运走了用维吾尔文抄写的有关维吾尔文化艺术史方面的书籍、契约文书及经卷，带回俄国后，在自己的论文《东方足迹加》以刊布。

1899年在意大利罗马市举行的国际东方学代表大会上，当俄国东方学家乌·乌·拉德罗夫介绍从新疆拿走的文物时，曾引起会场上的轰动。在那次会议上成立了“俄国中亚和东亚研究组织”。

1960年莫斯科召开第25届国际东方学代表大会期间，在世界舆论的压力下，才公开了藏于列宁格勒的一部分中国文物。在亚洲民族研究学院收藏的中国文物编号高达2 954号，而这仅仅占从中国运走的文物藏品的三分之一。原苏联学者费德林的著作中曾透露，藏于中亚研究学院的有关维吾尔文化艺术史的写本编号超过了1万2千号。

日本人大谷从新疆带走的关于维吾尔文化、艺术、音乐史的文物为数亦不少。1948年大谷去世时，科教界曾对其从新疆运走的文物进行了询查。结果，1949年找到了270袋文书函件的写本，这些东西移交给了龙谷大学。1953年1月日本成立了“西域文化研究会”，对大谷收集的资料展开了全面的研究。1958年～1962年以“西域文化研究会”的名义出版了五卷著作。后来，日本相继成立了“东京文化研究所”和“高昌研究中心”等机构，将散布在世界各地的有关维吾尔文化艺术史的资料分门别类地加以集中整理重新编目。

日本历史学家高仓雄吉撰写的《中国文化史》一书中，曾记载张骞从西域带回了西部胡乐，李延田根据这两部胡乐创制了28部乐。

日本历史学家林谦三所撰的《隋·唐燕乐调研究》一书共有九章，其中写道：“龟兹入苏祇婆的十二律在中国音乐艺术中呈现出了空前的革新气运，……”

近数十年来，匈牙利科学院和一些高等学府都建立了东方

学、维吾尔学研究机构和学会。其中有维吾尔文化艺术音乐史学会。

1962年建立的匈牙利科学院图书馆，收藏的东方学、维吾尔学手写本文物，其数量之大、种类之多，一直吸引着世界东方学和维吾尔学学者。

著名的宗教学家格尔登铁司哈勒（1850～1921年）遗留下的15万多件的以伊斯兰宗教为内容的文书资料中有维吾尔族在皈依伊斯兰教前后的文化艺术史方面的资料。

乌拉尔—阿尔太学会的副主席，研究维吾尔文佛教文献的教授、博士德·司诺孜，在其所撰写的文章中简要地介绍了有关维吾尔佛教文化史的文献。

法国人伯希和从新疆运走的历史文物中，有绘制在丝，绸锦缎布帛上的，有关舞蹈、音乐、萨满教巫师的跳神场面，人民举行麦西热甫的场景的绘画、刺绣、书籍、钱币、雕刻等，现藏于法兰西美术品博物馆。经过整理后这些历史文物的编号虽已达5 544号，但仍未编完。被伯希和收集藏于巴黎国家图书馆的敦煌、新疆写本，编纂为七卷书，于1983年出版。其第三卷为《两个王子的故事》是回鹘文写本。总之，在伯希和拿走的写本中，有不少是回鹘文书写的，内容为维吾尔艺术史方面的。

法国权威学者哈米尔顿于1955年撰写出《五代时期维吾尔文化史资料》一书并加以出版。

虽然世界上一部分学者的研究以敦煌为主题，但仍有不少国家的学者在广泛地从事着维吾尔文化艺术史的研究工作。

为了通过新疆"十二木卡姆研究学会"争取到收藏在外国的文化艺术文物，我们首先必须同外国从事维吾尔文化艺术研究的研究家、学者、同行建立密切的关系。对收藏在外国的手写本、契约文书等珍贵文物，通过拍摄、复印、购买及交流研究成果，友好往来等途径，将维吾尔文化艺术音乐史的研究推向更广、更深的

层次。

2.中国学者在这方面研究成果也很突出。

据可靠的历史资料表明，维吾尔族的乐器、曲调，在距今两千二百年之前就早已传入内地。《晋书·音乐志》中记载，张骞通西域，传笛、胡角及其法于西京，惟得《摩诃兜乐》曲。

一些汉文史料指出：生活在刀朗河谷周围名叫“韩翟儿”的一位维吾尔人在距今两千年前就制造出了热瓦甫、弹拨尔瑟的雏型，并向叶尔羌（莎车）、于阗（和田）一带的居民传授弹奏技巧，使其得以传播。到东晋时期（317～420年）龟兹音乐有了发展，甚至传入中原及中亚诸地。

与隋史有关的某些历史资料中，亦阐述了喀什噶尔与龟兹创作了两套木卡姆乐曲，并传到了内地的事实。

隋代，龟兹著名的维吾尔音乐家苏祇婆去京城长安时，将维吾尔音乐的十二调及其节律一并带了过去，在中国音乐史上创造了革新之风。隋朝著名音乐家郑译，反对乐工拘泥于宫廷礼仪乐曲的观点，提出按照苏祇婆十二调节律来参定音乐。《隋书·音乐志》记载：龟兹乐工20人，乐器有……等15种；疏勒乐工12人，乐器有……等10种。舞工服饰一般是：绯红白包……冠有珠帽……

到了唐代（712～795年）（此处年代明显有误——译者）“丝绸之路”更加发展，通过西域沿着中亚和阿姆河流域，丝绸及各种文化用品贸易在波斯和阿拉伯等地区得到很大发展。由此，维吾尔歌曲音乐向内地及其他邻近国家的传播范围也得到了扩大。对此，唐代史料中多有记载。

历史学家尚达也曾指出：公元640年的龟兹音乐战胜了天竺乐，龟兹乐的乐器比天竺乐要多十几种。

唐玄宗时，曾在宫内研究音乐的专门机构，使上面提到的一套十二部大曲一直到后汉（447～950年）、后周（951～960年）

在宫廷和民间得以保存。

总之，据史料来看，从四五世纪开始，在维吾尔人民中间以各种形式发展起来的音乐、民歌，在时代发展的推动下，逐步趋于系统化，开始创作了木卡姆音乐。因而，从五六世纪开始的各种史料中，都开始有了“维吾尔人的木卡姆”、“维吾尔人的木卡姆创作”等记载。

周扬同志曾说：“十二木卡姆是流传千余年的东方音乐史上的巨大财富。”国内外著名专家、学者对我们的十二木卡姆正在给予如此具有学术价值的高度评价。

基于上述事实，如果认为我们对维吾尔文化史的精萃，集歌曲、舞蹈、音乐艺术于一体的十二木卡姆已经挖掘、整理、研究完毕，那即等于我们忽略了十二木卡姆凝聚了维吾尔民俗、社会史内容体系这一历史事实，是不太合乎历史客观事实的。因为，这方面的科学研究刚刚才纳入到了科学体系。由于存在着某些错误的概念和不同的看法将这方面的研究范围局限在维吾尔族皈依伊斯兰教以后的时代，即：拉什德王朝（叶尔羌汗国）时期的历史情节上是不太正确的。

在叶尔羌汗国时期，克德尔汗叶儿坎迪和阿曼尼莎罕王妃，把以各种名目流散在民间的木卡姆曲调加以收集，按古代传统调式规整为十二套主曲，并根据其内容加以系统，并给每一部主曲确定了名称。其贡献很大，功勋卓著。但在他们之前，有些木卡姆已有了一定的名称，这也是清楚的。十二木卡姆是不某个时代的产物，也不是某个人物的创造，而是维吾尔人民长期历史的产物。因此，我们应从封闭的思想状态中解放出来，敞开大门、面对世界，将珍藏在国内及散失在国外的古代珍贵文物集中起来，建立起一个完整的维吾尔文化、歌曲、舞蹈、音乐艺术研究体系。

在十二木卡姆研究中，按照历史唯物主义观点，持科学

的态度，要尊重历史。因为，作为维吾尔人民的古典音乐，歌曲主干的十二木卡姆是有血有肉的社会生活斗争的艺术体现，其产生是历史的必然。

人类世界，人从开始有了思维和语言，相应地就产生了歌曲和音调。同时，维吾尔人民也就从遥远的历史时代起通过歌曲和音乐来抒发自己的喜怒哀乐之情。无数个世纪以来饱尝了奴隶社会、封建社会残酷压迫奴役之苦的维吾尔人民，为生存而进行了顽强的斗争，正是从这种斗争和自身的生活经历中他们找到了歌曲、曲调创作的源泉。他们从各种不同的劳动动作的节奏中，从天灾人祸所引起的忧怨、悲哀中，从荒漠戈壁狂风的呼啸声中，从那些由于不白之冤受尽凌辱而投诉无门者的凄惨的哀怨声中，从为庆祝揭竿而起获得斗争胜利的欢呼声中受到了启发，获得了灵感创造了各种歌曲和音调。十二木卡姆的曲调就是那些歌曲音乐在后来岁月里的被系统化和被传播的结果。

史称“西域”的中亚和目前的新疆地区曾是“丝绸之”沿着这条道路基督教、摩尼教、佛教及后来的伊斯兰教等宗教在这里终始得到了传播。希腊文化、印度文化、美索不达米亚文化也在此得到传播，它变成了古代世界文明相互融汇的枢纽。古代吐火罗人，粟特人和萨迦人包括一切阿尔比亚民族和非阿尔比亚民族的语言、文化艺术对维吾尔族的语言，文化艺术产生过影响，甚至连乐器也相互发生过影响。

龟兹、疏勒、高昌、于阗、伊州乐的形成与发展亦是如此。

总之，通过回忆维吾尔族的文化艺术是在什么历史条件及境况中产生的这一事实我们可以搞清楚十二木卡姆中的某些术语问题。历史就是这样，我们是唯物主义者，看问题不能光看形式，而应以内容为依据。

对于十二木卡姆只有在进一步调查研究之后来发表意见才比较好。几百年以来，十二木卡姆：以十二个散序，十二个

太孜（4）演唱至今，共有24篇诗歌，它们都是中亚和全世界耳名的诗人纳瓦依、鲁特菲、翟利力，纳扎尔、胡威达、麦西热甫，古穆纳木，诺比提、赛喀克、麦西琥勒、克德尔、叶尔坎迪等人的诗作。当我们对这24篇诗歌中的243首进行探讨时，摒除那些按照伊斯兰教教义，由于无法摆脱当时水深火热的残酷现实而祈求胡达护佑的某些诗句外，其主要内容包括对故土的眷恋，对真正的友情的珍惜，对生命绿洲的爱恋，对身受痛苦煎熬一贫如洗的人们诚实劳动和纯洁心灵的挚爱，对奴隶主、苏丹、霍加、伯克的仇恨，对当时迷信守旧派渊薮的寄生虫、高利贷者，依禅教士们的愤懑，对欺骗、妒嫉、虚伪、谗言，毁谤等毒化社会风尚的各种恶行劣迹的评书与鞭笞，对正义、慈善，尊重知识科学文化等美德的颂扬。

当我们从当时的历史时代背景出发而不是用现代的标准运用历史唯物主义观点对这些作为歌词而被填进十二木卡姆中的古典诗歌加以研究就可得出正确的结论。

正如上面讲到的，长期以来，十二木卡姆个别唱词曾出现过增删现象，但这在十二木卡姆发展的历史长河中仅仅是很少的部分糟粕，但这仅仅是白壁微瑕，它绝对掩盖不了十二木卡姆的光辉形象。

根据毛主席在延安文艺座谈会上的讲话中提出的“剔除其糟粕，吸取其精华，古为今用”的精神，首先必须对作为维吾尔文化艺术史——维吾尔学研究重要组成部分的十二木卡姆加以全面继承完整保存，在此基础上对十二木卡姆的一整套调式，音乐系统加以科学地研究，按照时代的要求改编或移植成诗歌、歌剧、著作让它为我们的时代充分服务。

国际上从事维吾尔学研究的学者们，也是从民俗和民歌中去寻找民俗学、心理学、美学、逻辑学，哲学观点中的民族特征及艺术木卡姆中的民族特征及其历史根源的。倘若没有民俗和民歌，

也就不会有十二木卡姆，没有十二木卡姆也就不会有今天民歌的发展。正如离开了十二木卡姆就无法解释维吾尔文化艺术史一样，离开了民俗和民歌也就无法解释十二木卡姆的历史。这是我们坚持十二木卡姆研究是维吾尔学研究的一个重要组成部分的一个简单道理。人人都明白的一个基本常识是：从历史发展的观点看，任何一个歌谣和民歌，都是由在反映该地区的自然条件，人民生活的前提下，按照其风格和方言色彩，富于抒情气息，声调柔和或激越，具有复杂的节奏（拍节）的音调而组成的。尤其是，每一首民歌，都会随着历史条件的演变具有内涵丰富的曲调，而它是由反映了当时与当地社会生活的各种斗争形式，形形色色的社会事件和人民生活的短小精悍的歌谣而表现②出来的。

不管在什么地方，只要有维吾尔民歌，在它的开头、中间，结尾部分或者反复，韵脚、打击乐，节拍的某个部分和全部总会有与十二木卡姆的某一部分有关的曲调、风格、方言出现。例如：将广泛流传于和田民间的和田赛乃姆和恰比雅特木卡姆赛乃姆”加以比较，就可以看到木卡姆曲调与民歌、音乐之间的关系极为密切。

民歌“纳孜曼”是从拉克木卡姆的赛勒凯斯部分，伊犁民歌“榈枝也不尽”是从恰比雅特木卡姆的达斯坦部分，“梅花古力”是从依拉克木卡姆”中，民歌“我的冤仇深似海”是从西尕木卡姆的麦西雅甫部分中改制的。库车民歌“勒宛巴朗”、“跳吧！受苦的人”是从潘吉尕木卡姆中的曲调改编的。塔里木河流域南北岸麦盖提、巴楚、库尔勒、若羌、喀什等地的民歌和刀朗赛乃姆都属于十二木卡姆的组成部分。所以，它们在声调结构，乐器，风格方面显得高昂悠扬声音宏亮，使你浮想联翩，风景如画的田野，热火朝天的耕作场面，绚丽多姿的都市风光，令人神往的草原生活一一呈现在听众的眼前。吐鲁番民歌中著名的曲调“翟门达斯坦”就是从“西尕木卡姆中改编的。哈密的由

127首歌曲组成的12的麦西热甫（又称哈密木卡姆）同样是利用十二木卡姆中的各种调式，乐器改成哈密方言而演唱的。伊斯兰民歌更是如此，例如：伊犁民歌之所以具有音色柔和，富于节奏，声音宏亮，气势高昂的特点，在于它的曲调是同特定的故事情节，当时时代的社会斗争条件有着高度完美的结合。对于具有情节内容的歌谣配曲时则将十二木卡姆每个调式中符合该故事情节的曲调加以选择改制的。因此，无论是哪一首伊犁民歌，不用唱调，只许配上弹拨尔、艾捷克、独塔尔、沙塔尔加以演奏，都能以生动的音乐语言在听众面前描绘出一幅幅内容丰富的情节画面。

伊犁民歌在体系性、拍节、打击乐方面具有很高的乐谱水平。以《大渠歌》、《遷迁歌》等民歌为例，其中的《大渠歌》在伊犁民间流传已传已逾百年。表现这种内容的许多民歌都是用恰比偿特木卡姆的调式来谱曲的，表达了对乡约伯克的反抗。此外，《痴情的人》《城墙歌》等民歌中乌夏克木卡姆中的乃格曼、达斯坦调式都得到了充分的表现。

《古兰姆罕》中的第一、二、三段及《苦命的玉赛因》等民歌亦是如此。

当唱起了：

古兰姆罕出生的地方，
叫奥依布拉克；
抢走姑娘的巴依，
是乡约却拉克①

这段歌谣，可以很明显地感到它是用乌扎勒木卡姆的调式改制成的。

上述之外，还有用纳瓦木卡姆调式改制成的。如：

没有经过严冬的百灵鸟，

不知道春天的可贵。

和歌谣《好样的！》的曲调都采自埃介姆的麦西热甫乐段。

用民谣《心上留下了伤疤》来演唱的《收割歌》的第一、二、三段的曲调采自恰比雅特木卡姆的第二麦西热甫乐段。

此外，还有用民歌：

坐牢坐的时间长，
头发胡子长又长，
我用羊骨做尖刀，
日日夜夜挖牢墙。②

演唱的《真正的牡丹花》等民歌。此外，拿伊犁赛乃姆的15首歌来讲，这些民歌的曲调均采自恰比雅特木卡姆第一达斯坦乐段的调式。总之，从初步的研究成果来看，几乎全部伊犁民歌都同十二木卡姆有直接的关系。无论是古老的唱法，调式的原型，还是现代的唱法，全部如此。例如：旧社会伊犁地区饱受凌辱的千千万万一贫如洗的人，在煤矿的坑道里吃尽苦头的无数工人、流浪者、无家可归者、皮革厂的工人、及从事演唱活动的人，每次举行演唱时，总是一口气唱完三四十段十二木卡姆中的曲调。无论何时演唱都是从十二木卡姆的有关部分开始，最后以演唱《叹息》、《害得我好苦》、《我的冤仇比海深》等民歌而告终。比如：从演唱依拉克木卡姆中歌词：

让你的情人笑逐颜开，
快让她摆脱愁山苦海。

开始，以演唱：

难道就这样，就这样？

吃够了苦，受够了罪，
何时才过上好时光？

而结束。一句话，开始时以依拉克木卡姆的调式起头，结尾时则以西尕木卡姆的民歌曲调加以改变而结束。

上述例子，是尊重历史事实，是论证十二木卡姆与民歌、民谣的密切关系，在十二木卡姆研究中，注意民族特色的必要性和充分佐证。

因此，我们说十二木卡姆研究是维吾尔文化艺术史研究的一个重要组成部分，同时也是维吾尔学研究的一个重要组成部分。

史振天　译

注：

①却拉克：意为瘸子。

②这段歌词出自伊犁民歌《沙迪尔·帕里瓦之歌》。

关于维吾尔木卡姆的源和流

阿不都秀库尔·穆罕默德伊明

一

今天，维吾尔古典音乐十二木卡姆在国内外以其古典音乐体系获得了极高的声誉。

维吾尔音乐十二木卡姆是东方音乐文化的无价之宝，是维吾尔人民为祖国和世界文化宝库贡献的瑰宝和珍贵遗产。

维吾尔古典音乐十二木卡姆有着深远的渊源，漫长的发展过程，华美的体例和举世瞩目的价值，它在自已相当深厚的历史层积中，在人民群众中，在宫廷中成套的或正在成套的音乐群体的基础上，经过漫长的自我完美的过程发展到了今天的水平。

维吾尔古典音乐十二木卡姆是在维吾尔木卡姆和维吾尔音乐群体中形成的。

从维吾尔木卡姆本身的历史资料和最初的渊源不难看出——它不是作为纯粹的音乐现象，而是作为更广泛的意义上的民俗现象，即民俗文化现象产生，发展并获得其自我和社会价值。

把音乐曲调作为基本形体的维吾尔木卡姆这个“甜蜜的果实”是在维吾尔民俗文化这棵“果树”枝上开花、结果、成熟的。尽管看上去“果树”和“果实”不是同一个东西，但正如我们所看到的母亲和孩子并不是一个人那样，不能因此而否认它们之间的因果关系。

二

众所周知，当前，研究古典音乐木卡姆的地区除了维吾尔木卡姆之外，在中亚、西亚，高加索和北非的一些地方，木卡姆是许多民间音乐文化的普遍现象，最起码，早在13～14世纪开始的由绿洲和戈壁联成的古丝绸之路的主要干线上就产生了木卡姆音乐。

需要提到的是，古丝绸之路以绿洲和戈壁组成的干线是从公元前的古代到这些地区传入伊斯兰教止，以农业和国际贸易为基础创造的绿洲——城堡文化，这一具有古典风格的文化潮流，在中国维吾尔及其前辈生活的“西域”这个中心地带上形成了积淀，在阿拉伯文化兴起之时又重新崛起，掀起了新的潮流。

应当指出，阿拉伯民族及其文化的兴起，使丝绸之路上所有国家和民族，运用阿拉伯语言文字，繁荣和振兴本民族的古典文化有了可能。在当时，没有古典文学，古典音乐，古典文化的阿拉伯各部落，汲取了中亚文化丰富资源营养后，重新显现的阿拉伯文字，已成为古丝绸之路上科学文化交流的新工具。而非阿拉伯的各民族人民中出现的著名学者，著名艺术家，为了将自己民族的文化成果介绍给整个世界，使自己的科学成果和艺术成就面向整个社会，除了使用自己的母语外，在很大程度上都把阿拉伯语作为交流思想、文化的共同手段。这是当时古丝绸之路的文化历史上出现的共同现象。以后古典音乐“木卡姆”这个词，被用来称谓丝绸之路上绿洲戈壁地区的古典音乐系统，也是以上的历史环境造成的，其结果是，表示“地方”、“程度(等级)”等意义的字眼有了新的词典意义——音乐品位和音乐群体。由此，一系列木卡姆名称产生了。事实是，现存的每个木卡姆体系的历史渊源和潮流，在音乐结构和音乐成份、音乐的音调的民族性和曲调形式、节奏和拍节，舞蹈和诗歌因素方面，就像各族人民的民

俗文化一样，互相之间是有着区别的。

三

民俗文化的音乐、舞蹈、戏剧、麦西热甫，仪式典礼活动，随着我们最古老的前辈，即我国古代传说和书面史料称之为"戎"、"胡"的人类部落的劳动、战斗、信仰、爱情等行为，作为一种较为抽象的表达形式而在实际生活中萌发了。

这种萌发在史料中是有证可考的：

西汉时期的《说苑》、《周礼》等著作中所述黄帝派一个叫伶伦的人去昆仑山创作乐曲，记叙了公元前11世纪四方部落中一个懂音乐的名叫鞮鞻的艺术家。

据《史记》记载，战乱时期，来自北狄中山国以卖艺为生的女舞蹈者，穿着尖头凉鞋跳舞。

在山东临淄郎家庄一座东周时期的古墓中出土了双眉胡舞者的塑像。

公元前2000年，被赶到南部的一部分雅利安—安德洛诺夫人，和本地的伊士第人重新组成了印度，那时就出现了一种叫"拉克（rag）"的音乐词汇。

而斯奇泰——萨克（sikitaj-sak）手工艺品中所显示出的艺术技巧则带给我们它远古历史文化层次的信息。

四

我国的二十四史中第一次记载了现代的新疆（甚至延续到张骞及其同伴们去过的西亚这一广大地区）的哈密地区有"摩河兜勒（mahadur）"大曲的名称，这是公元前1世纪时的情况，这一史实说明了这个地方在公元前木卡姆式的大曲就已经存在了。

关于汉武帝宫廷乐师李延年以"摩河兜勒"大曲为基础创造了

新声二十八解，证明来自哈密的这个大曲是重要的乐曲。

我们知道，汉语中"摩诃兜勒"这个词不是意译，而是按相似的音翻译的，这是什么词呢？

是《艾尔乃姆（εrnεm）故事》中所说的公元4世纪在龟兹生活的维多萨迦（vidusaka）和他的五个徒弟的《玛卡一雅玛（maqa-jama）》乐曲中的"玛卡"一词吗？

是"玛哈都尔（mahadur）——伟大的木卡姆吗？"

我们知道，哈密木卡姆中仍有乌鲁克都尔木卡姆。"乌鲁克"一词古代是"大"的意思。在中亚，还有相同意义的"别孜律克（bYzrYk）——至高无上"一词与名称"木卡姆别孜律克"的乐曲名。"乌鲁克"一词在梵语中称"玛哈"。"玛哈都尔木卡姆"进入内地时，这些地方还未受佛教、特别是还未受到大乘教（mahajana）教派的影响。

"都尔"一词原来是"吐尔"或者从中亚来到两河之间定居下来的苏美尔人的"旁吐尔(pantur)"一词演变的。那么是从希腊人公元前1000年称作"旁都尔"的"琶琶（bεrbap）"一词中取来的吗？它与希腊人的音乐词汇"都鲁斯（durus）"有什么联系呢？汉语表示曲折、弯曲之意的"曲"一词与"都尔(dur)""吐尔（tur）"有关联吗？这一切都引人思考，如果这个词属于中亚维利安人和苏美尔人向梵语和希腊语过度的古代语言词汇的话，这个问题就相当清楚了，而且文化史上到现在为止还虚掩着一幅久远的景色就会呈现在眼前了。

维吾尔民间木卡姆中有一个称"杜尕亚特"木卡姆，这里"杜尕"一词就是所谓的"从第二调开始"中的"杜尕尔木卡姆"之意思吗？还是表达"都尔"、"吐尔"等词的"杜尔拉尕（dursaga）"意义的变化形式呢？这我们不清楚。固然，维吾尔木卡姆中虽有叫做"西尕""潘吉尕"的乐曲，但他们没有加附加成分"麦特"。我们知道阿拉伯人除了把崇拜火的人称"麦

居斯”之外，还叫“玛卡姆”。西域人崇拜火的观念在拜火教产生之前就存在了。表现为崇拜火、崇拜太阳、佩剑和端酒杯等形态，这是中亚民俗中的一贯传统。

希洛多德（hiridotus）在《历史》一书中记述了萨克人（massagrt）点燃篝火，向火中扔水果，带着醉意唱歌跳舞的情况，玛罕默德喀什噶尔收集的古代民歌中收集了这样的场面：

让小伙子们去干吧！收集木柴和水果，打来野马和黄羊，让我们欢度节日、举行麦西热甫。

这首民歌同希腊历史学家阿力安的《母亲巴孜斯·阿列克山德洛》一书中的记载一样，给我们描述了亚历山大大帝的部队进入中亚之前当地居民像希腊人欢度酒神的“迪奥努斯（dionus）节”那样举行盛大的麦西热甫节日游乐的场面。当然在这种民俗文化环境中“玛哈都尕”式的音乐群体在天山南北的存在这一点也就不难推测了。

五

我国历史上“十六国”和“南北朝”（4～6世纪）时期匈奴、鲜卑、柔然汗国崩溃后有一个突厥、维吾尔人重新组合起来的历史过程，公元552年以吐门汗（tomaʃxan）为首的军队击溃了柔然，建立了突厥汗国。维吾尔部落在现在的准噶尔一阿勒泰一带消灭了突厥汗国的主力，公元744年在鄂尔浑一塞林尕盆地建立了回鹘汗国。这个过程不仅显示了政治上政权的统一，也说明了民族文化进一步一体化的趋向。这时，汉民族及其文化也形成了新的混合层次。随着佛教的逐渐普及。笈多（gupta）、突厥、隋唐、拜占庭（东罗马帝国）等国人民之间的经济文化交流出现了一个新的历史高潮。

吕光384年战胜了龟兹王国后，致力于把鸠摩罗什、龟兹民间乐曲和佛教形成的龟兹石窟艺术发扬光大，这一努力在他死后

还影响到了后梁。在沙洲出现了敦煌千佛洞，凉州（武威），出现了凉州乐。这种文化艺术对中原的影响持续了几个世纪。时至今日，当我们欣赏敦煌洞窟文化，阅读唐代著名诗人的诗词（包括元稹的《连昌宫词》等），或聆听从敦煌出土的曲谱所奏的“伊州大曲”时都不难对这种巨大的影响心领神会。元稹在《连昌宫词》中描述道：“逡巡大徧凉州徹，色色龟兹轰绿续”无疑，这是吕光把龟兹文化的标本，迁到凉州400年以后，凉州仍有龟兹乐热的诗证。

阿西娜公主568年嫁给北周武帝，(565～568年)，结婚前在木杆汗（muʁanxan）(553～572年），龟兹等西突厥称胡（古代突厥军事官职之一）的属地，集中了许多擅长音乐舞蹈的人。西突厥叶胡的宫殿就在龟兹与焉耆之间的尤勒都斯山谷。龟兹著名乐理学家苏祇婆（sudʒup）和白姓人中的艺术家们随阿西娜公主一起进了长安，需要提到的是，阿西娜公主的名字与阿勒泰山谷的阿西弟人相混，成了采用突厥族名的阿斯娜萨克人的名字了。也许，当时这是著名历史人物多采用的荣誉官衔。匈奴人基本居住在西边、政权中心在东边。与匈奴人不同，突厥人有自己一贯的特点，这特点一直从6世纪中叶延续到9世纪中叶。

六

在法拉比和伊宾西纳等人的维吾尔木卡姆转入“伊斯兰东方型”之前，“龟兹型”的代表人物是苏祇婆（sudʒup）。在我国历史资料中他一直享有很高的荣誉。尽管在各种史料中提到了维都萨卡（vidusaka）和苏祇婆在龟兹的前辈们，尽管吕光从龟兹带到凉州的龟兹音乐的乐律特点与4个世纪以后苏祇婆乐律的理论是一致的，尽管我们还没有认为苏祇婆的乐律理论就是苏祇婆发明的，但我们应该指出，在以上的条件下，维吾尔木卡姆的“伊斯兰东方型”形成之前，向以龟兹诗歌为标准的“龟兹型”

过度时，仍然是以苏祇婆为代表的。毫无疑问，他是维吾尔音乐家中被世界所公认的代表人物之一。

需要指出的是，有些研究者提到苏祇婆的"十二调音律"理论时，认为其中名叫"般瞻"的音律名称是以伊朗或印度语词为基础的，认为以苏祇婆为代表的这个音乐体系是从印度传来的。他们以佛教是在印度形成的这一事实为基础得出的以上结论，然而，这恰好是他们的错误所在，要知道，在印度，被称为"释迦圣贤"的释迦牟尼建立的佛教，甚至他的纳入神话的婆罗门教，不但包括纯粹的非混合的印度文化成果，也包含雅利安人，萨克人的民间文学，向祥达先生等人甚至散布塔里木居民本无文化、他们的文化是印度文化剩余的"东方黑格尔"式的虚无主义的烟雾，这种追随斯坦因的看法已形成了一个体系，他们说1904年印度南部普都可台州库都几米亚马来出土的属于 10 世纪的"七调碑"是以苏祇婆为代表的龟兹音律学的源泉。

应当说，古代草原民族不像我们所想象的那样受到纯粹的游牧经济的限制，他们还从事种植和城市手工业，特别是从事被称作"马上文化"的长途交通运输和国际贸易。把他们设想成近代山谷游牧部落方式，自然会得出一系列错误结论。

还应指出，公元前2000年前，从中亚向美索不达米亚（mi-supotamijɛ）迁移的苏美尔人坟墓上出土了状如箱子的卡伦琴。①公元前2000年被驱逐到印度的一部分雅利安人，公元前1000年，给印度大地上带来影响的萨克人；大月氏人（贵霜人）昭武九姓回鹘人，公元后的白匈奴人，西突厥人、迦孜纳（ɣɛz-nɛ）人、巴布尔（babur）人等对印度文化作出了自己的贡献，在不同的历史层次中，形成了不同程度混合的各民族文化的结晶。据柯尔特·扎库斯（k′ort zak′us）博士考证称作"barbu"的琵琶的名称是雅利安时期梵语借用的雅利安语②的"萨（sa）"、"里（ri）"、"尕（ga）"、"玛（ma）"、"帕（pa）"、

“达（da）”、“尼（ni）”等印度七音而来的。

七

我国隋唐时期(581～907年)有两个多世纪的繁荣盛世，它在我国历史上，也在整个丝路文化交流史上形成了又一个新的高度。

这使我们在看到隋唐音乐舞蹈文化花坛中西域乐舞新取得的骨干和荣誉地位的同时，还看到了从北漠和河西走廊进入的西域乐舞文化的一体性，这一段时期的编年史记载着北部和西部一带许多部落的名称，但也有有关这些部落的语言、风俗习惯基本上相同的一贯记载。音乐舞蹈的一致性并没有人为地分解开来，西域的“九部乐”、“十部乐”也仍然在龟兹民俗的基础上作为一个整体被提到。这一点证明法国学者阿克斯特·孔德（august kn mte）有关汉朝北漠和西部地区音乐的一体性的结论是正确的。这为人类学和民俗学文化圈中的共同性提供了准确的信息。

根据隋唐时期正式编年史和音乐机构的记载，由声乐、器乐和舞蹈戏剧组成的“大曲”（tʃ'aŋnɛɯmɛ）从西域传入中原的今天。我们看到与张骞带到中原的“玛哈都尔”大曲和李延年根据其制出的“28解”相同的大曲在隋唐时期大量存在，甚至不是像“玛哈都尔”大曲那样有一系列音律学性质的名称，而是某种抒情的或情节性名称（如“春莺啭”、“绿腰”、“六方”、“钵头”、“苏幕遮”、“伊吾”等）。

不难看出大曲明显地是由器乐、演唱和舞蹈三部分组成的。这与现代维吾尔木卡姆（民间木卡姆与古典十二木卡姆大曲，演唱、乐器演奏、舞蹈三个组成部分相同，演唱的部分开始演奏序曲“艳（an）”，器乐“玛尔古勒（mɛrɯvl)”（木卡姆中连接两部分旋律的过门音乐）部分安排在中间称“趋（k'yi）”，舞蹈音乐部分最后演奏快板歌舞名称“散（jəlɛn）”。演唱音乐和

歌舞音乐称"盐（ɛn）"，舞蹈曲调也称"三台"。我们认为，当时作为大曲的"乌鲁克奎（uluq'kyi）与现代维吾尔木卡姆大曲部分一样是器乐、演唱、舞蹈三位一体的。

龟兹大曲不是孤立现象，是整个西域建筑、雕塑、绘画、音乐、舞蹈、戏剧、工艺美术、服饰等文化现象，在同一个整体环境中共存的。对西域大曲的兴趣，也是与对以上综合文化的兴趣。龟兹等地的木卡姆乐曲，就是现代维吾尔木卡姆，在那个时代的历史层次和潮流形式。我们认为这种说法是合理的。

八

维吾尔木卡姆的"乌鲁克杜尔（uluɛdur）"和"乌鲁克奎（uluɛi）"（大曲）的历史典型的苏祇婆为代表。而伊斯兰教传入后，9～15世纪维吾尔木卡姆，历史典型是以安部·纳赛尔·法拉比（ɛbu·nasir farabi）（870～950年）为代表。法拉比的西突厥汗国的后裔以及把苏祇婆等音乐家带到长安的阿西娜公主的后裔，他们的族属都不是阿拉伯。还应指出，法拉比是西突厥汗国在"土耳其（t'yrkɛʃ）"和"卡尔勒克（q'arliq'）"汗国的原址上建立起来的"哈卡尼亚（黑汗王朝）"时期出生的。他生活的时代除了喀喇汗王朝甘州维吾尔汗国尼迪库特维吾尔汗国外，还出现了埃及杜伦（t'alun）苏丹国，（868～905年）埃及尼河西迪（ixʃid）苏丹国（935～969年）等突厥人政权。位于麦加的伊加孜、苏里亚等地区都属苏丹国政权管辖，法拉比去世不久，962年哈孜纳苏丹国建立。905年萨勒鸠克（saldɛuqi）突厥人崛起。1055年占领了巴格达，直到成吉思汗的军队1258年占领巴格达之前，390年阿拉伯一波斯大地都掌握在杜伦、尼河西迪、萨尔鸠克突厥人手中，可以说木尔坦苏木·哈里发（murt'-ɛsum）832年依靠了突厥军队的支持，木克坦非·哈里发（mu-q't'ɛfi）和木克坦得尔·哈里发（muq't'ɛdir）的母亲是突厥

人。成吉思汗及其后的铁木尔的军队，到15世纪前都把广大的西亚大地掌握在自己手中。这一时期，维吾尔学者文书，犹如灿烂的群星散布在这块土地上。这是历史上显尔易见的事实。阿拉伯音乐在法拉比之前，从原始状态开始长足发展。在希腊、波斯、印度音乐的影响下涌现了一批音乐家，依布拉伊木·木斯力（ibrahim·musli）(742～804年）扎里扎里（zalzal）(？～791年）、艾尔肯迪（ɛrq′indi）(？～871年）顺应时代的要求，在阿拉伯音乐史上立下了丰功伟绩。法拉比在维吾尔和中亚音乐文化，即在"东方式"音乐文化的基础上，重新观察并改革了阿拉伯音乐文化。伊·哈里坎认为（ibin·xɛllikan）："伊斯兰哲学家中还没有像法拉比这样博学的人，伊宾斯纳（ibinsina）研究了他的著作，模仿了他的风格①。"岸边庆雄认为："10世纪的法拉比理论是希腊、阿拉伯音乐理论的代表②。"我认为学习了毕达格拉斯（pıtkgor)、亚里斯托斯努斯（arist′osvs）、欧几里德(evik′ilid)、匹托里密（p′itolemi)、尼柯玛胡斯（nikumaxus）等希腊音乐家的理论，而又创造了希腊，阿拉伯音乐理论的代表人物是安勒肯地（ɛlqindi），而法拉比，伊宾斯纳和他们是不同的①。

格·阿比特（g·abit′）在《古希腊音乐史》一书中说："如果没有亚洲人，希腊音乐无论如何都不会达到这样的水平，是比它晚的。"②里·德·艾尔兰格尔（l·d·erlanger）则指出："法拉比所用的乐器样本可以在壁画里看到。"这句话说明，法拉比从佛教和摩尼教时代的壁画里获得了灵感。

法拉比在音乐上的重要贡献有：1.《音乐大全(kiɛabul musqul kɛbir)》、《音乐(kitabul musqulsɛBri)》、《论节奏的分类（ritimt′rrliri hɛqqidɛ）》等理论著作。2.他模仿龟兹琵琶五弦，对乌德乐器（琵琶）进行了改革，在五弦琵琶的基础上把阿拉伯音乐提高到了十八调。3.采用15个字母作为谱子，在赛衣福勒·多兰（sɛjful·dɛulɛ）时代，培养了许多学生，普及了

自己的理论。

法拉比尽管被尊为希腊哲学家亚力士多德之后的“第二个师长”，在音乐上，他还是为阿拉伯的东方理论，确切地说，是为阿拉伯突厥音乐理论和阿拉伯乐律奠定了基础。

法拉比的学生，思想家伊宾斯纳（ibisna）(980～1037年）吸收了西突厥汗国以来突厥文化的营养，在自己的《医疗书（kitabu ʃiʃiɯa)》、《尼加德书（kitabu nidʒat）》等著作中提倡突厥音律中的十二种音调形式。依据古苏美尔人把一年分为十二个月，突厥人的十二黄道的观点（12 mɵtʃ'ɛl qarʃi）。通过苏美尔、巴比伦、摩尼教中重新崛起的将十二视为神圣的观念，以苏祇婆为代表的十二品律传统和以前歌曲音乐中的组合为基础，推出了十二套曲。

法拉比、伊宾斯纳之后，在11世纪，玛努切克尔（manutʃ'-ekri）在自己的一首格则里（十四行诗）中提到了“乌夏克品位（pɛrdʒ uʃʃaq'）”，12世纪尼扎米·甘见维（nizam·gɛndʒɛui）在名为《霍斯洛夫与西琳》的叙事诗中提到了“拉斯品位（pɛrdʒ ras）”。

13世纪阿塞拜疆的突厥人赛乌德·阿不都木明·安勒乌尔买维（sɛfodin·abdulmɵmin·ɛlɵrmɛui）首次把“木卡姆”一词作为十二套曲音乐体系提了出来。

他生活在阿巴斯王朝末期及赛勒鸠克人占领伊朗的时代。安勒乌尔曼维在其名为《光辉篇（risalɛ tɛʃʃifijɛ）》和《节奏篇（kitabul ɛduar）》等著作中，根据法拉比的理论，根据伊宾斯纳的倡议，提出了以“木卡买提（muq'amɛt'）”为名，作为——“乌夏克”（uʃʃaq'）、“纳瓦”（naua）、“阿布”（abu）“赛力克”（sɛʃlq'）、“拉斯特”(rast')、“伊拉克”（iraq）、“则来甫坎德”（zɛrɛfkɛnd）、“布祖鲁克”（byzyryk）、“赞古兰”（zɛngylɛ）、“兰哈维”（rɛhavi）、“于

赛音”（qʸsɛjin）、“西迦孜”（hidɛaz）等十二个音乐套曲的名字。

13世纪，大诗人萨迪（ʃɛjʸ•sɛidi）在《蔷薇园》一书中提到了“乌夏克品位”、“纳哈完德品位”、“伊迦孜品位”。14世纪的大诗人阿皮孜•西拉孜（hapiz•ʃirazi）提到了“拉赫”（rah），“玛卡姆”（maqam）等词。大诗人乃斯米（nɛsmi）提到“木卡姆”这一词的同时，使用了“调”（avaz）、“十二品位”（pɛrdɛ）、“二十四分支”（ʃəbɛ）等名称。

需要解释的是，“木卡姆”一词原意在阿拉伯语中是“住的地方、家、地方、等级”等。哈默达尼（zɛmɛdani）（969～1008年）等作家领导的巴士拉城文人的《探险故事集》中也用了它，同时，在安勒•乌尔默维之前，“玛卡姆”、“玛卡满特”这些词就以第二个意义——文学作品集的概念被使用了。

安勒•乌尔默维把这个词用于音乐组合，而与此同时，在伊斯兰西部地区，伊朗人把木卡姆称作“达斯坦格特”（dɛst′gah），埃及人仍称作“都尔”（dur），在阿尔及尔，突尼斯人仍称“诺拜③”（nəbɛ）。

九

在维吾尔木卡姆历史上，与法拉比、伊宾斯纳、安勒•乌尔买维等名字连在一起的伊斯兰时期的“大曲”即木卡姆历史上，纳瓦依（ɛliʃiɣ•nɛvaji）（1441～1501年）作出了举世瞩目的贡献。从安勒•乌尔默维到纳瓦依，许多人都在著作中谈到有关木卡姆的问题。这些人是写了《瑰宝皇冠（δɣɣɛ tɒttaδɛ）》的买合木提•伊宾•买斯乌德•艾夏孜（mɛhmut•ibin•mɛsud•ɛʃʃaz）、写了《乐律与应用音乐（qanun ilmi vɛ ɛmɛli musqi）》的再努勒阿比丁•安勒•胡赛音（zɛjnulabit′•ɛhsɛjin）、写了《音乐论（risalɛi musai）》的阿不都热合曼•加米（abduraxman dʒami）

以及买拉纳·艾力·夏衣（mɛulana·ɛli·ʃahi）、霍加·夏哈比丁·阿不都拉·买宛里（xodɛa·ʃahabidin·abdulla·mɛrvɛri），买拉纳·比纳衣（mɛvlana·binai）等人，尽管他们的著作中有关音乐的内容是与其他内容相混的，但总还是谈到了木卡姆，他们的作品中出现的混合现象是当时波斯人、突厥人的木卡姆相混的一个侧面。纳瓦依曾向一个名叫霍加玉素甫·布尔汗（hodʒa ysyp'·barhan）的乐师勤奋地学习过乐器，纳瓦依的著作中提到了诗的韵律准则，音乐的意义。

第一个把纳瓦依的抒情诗作为木卡姆唱词的人是麦尔瓦尔（mɛrvɛr），这些抒情诗为木卡姆点燃了诗意的火焰。

纳瓦依把一系列木卡姆的名称如："等级"、"住地"、"地方"包括音调都作为双关语使用，甚至直接提出"木卡姆"就是声音的形式的观点。他的艾则里(抒情诗)诗中就曾暗示：木卡姆的这一名称也就是地方的名称。往往一语双关，既是木卡姆名称，又是地名。例如：

"哦！纳瓦依，我尽情弹唱伊迦孜乐曲，接下来，就要弹唱依拉克乐曲或是埃介姆乐曲了！"

亦可译为："哦！纳瓦依，我一直有远游伊迦孜的愿望，而眼下，我可要去依拉克或埃介姆了。"

伊迦孜，依拉克，埃介姆三个词都是双关的，既是木卡姆曲名，又是地名。

"哦！纳瓦依，你结束了伊迦孜的游览后，像我一样放弃胡拉汕，还是去伊拉克吧！"

亦可译为："哦！纳瓦依，当你弹奏完伊迦孜这首曲调之后，请不要弹'胡拉汕'，还是让我们聆听'依拉克'吧！"

"哦！乐师，请给我弹依拉克那首曲调，指明伊迦孜在何方，因为纳瓦依的心已不在胡拉汕了。"

"你不必追求去（弹）伊迦孜，因为无论你住在（弹）埃介

姆还是伊拉克，只要有心上人在身旁，就会深感幸福无上。”

“纳瓦依和心上人在一起多么快乐啊！在（弹）埃介姆也好，在（弹）伊迦孜也好，都如进入了人间仙境。”

“纳瓦依说，我要去寻找你了，我已离家远行。他有时在（弹）埃介姆度过努鲁孜节，有时终日在伊迦孜和伊拉克游荡。”

“我并非于赛音教派的教徒，为什么要经常去（演奏）伊迦孜呢？”

“无论你漂泊何方，弹奏何种乐器，都不要离开你的心上人，哦！纳瓦依，何必非要去（弹奏）伊迦孜。”

“哦！纳瓦依，乐师的演奏多么令人愉快，他灵巧的双手仿佛弹拨着我的心弦！”

“纳瓦依常常借酒浇愁，他认定未来的乐师将在音乐会上演奏欢乐曲。”

“哦！纳瓦依，离愁将你折磨得奄奄一息，敬酒人给了他一杯酒（一个吻），哦，乐师，请你用库姆孜琴为他奏一支新曲（给他一个吻吧！）”。

“纳瓦依，做一个有求必应的善良人吧！弹奏依西克乐曲的人中（在爱情上），没有比你更不幸的人了。”

“哦！纳瓦依，你若想弹奏宇宙乐曲，应该首先净化你身体内的四个要素（四种愿望）。”

纳瓦依在《英雄默合麦德传（halɛti pɛhlivan muhɛmmɛt)》一文中提到排里万·默合麦德（pɛhlivan muhɛmmɛt）演奏潘吉尕曲时说：“我仍旧用毛拉纳·卡提比（mɛvlana katibi）那优美的词演唱潘吉尕乐曲。”

由此可见，纳瓦依提到了“伊迦孜”、“依拉克”、“埃介姆”、“纳瓦”、“乌夏克”、“拉斯”、“恰里尕”、“潘吉尕”、“阿瓦肉孜”等乐曲名称。他给这些词赋予了两层意义，这些词汇的双关意义在当时被广泛使用，它们已经普及到文字游

戏的程度了。

十

16世纪以后的维吾尔木卡姆，以叶尔羌赛衣地亚汗国，阿不都热西提苏丹的宫廷内的卡德尔汗（？～1571年）与王妃阿曼尼莎罕(1534～1567年)为代表。卡德尔汗与阿曼尼莎罕主持的这次木卡姆活动有着一系列重大的历史背景：公元前开始的伟大的丝绸之路在海上交通的开始；美洲的发现；欧洲文艺复兴的兴起和衰落；铁木耳时期的“中亚后期文艺复兴”之光的熄灭；在河间地，胡拉汕及七河流域等地穆斯林化了的荒漠，蒙古各部落与当地突厥人混合后，新的民俗学的产生；以前的察合台和铁木尔汗的领土上，一些零星政权的崛起；封建的、保守的伊禅派狂人的出现等。在这些历史背景中，木卡姆活动顽强地发展着。

这一时期的木卡姆改革，其巨大的历史意义有三点：

一、结束了河间地和胡拉汕的音乐家们把木卡姆混合起来及把一切波斯、突厥人等不同民族，不同特点的木卡姆毫无区别地统称为十二木卡姆的状况。应该说，由于河间地，胡拉汕的铁木尔政权结束，昔班汗一个时期的统治开始后，出现了部分零星割据政权，这使得有些地方以前提到木卡姆的不再提起了，有的几乎遗忘了，还有的则演变成了经院木卡姆。而我们今天之所以能够看到，听到整理出来的较完整的维吾尔古典音乐十二木卡姆，完全应当归功于卡德尔汗和阿曼尼莎罕为此做出的杰出贡献。

二、维吾尔古典木卡姆保存了以前的龟兹、喀什噶尔、高昌、伊吾庐大曲的器乐、声乐、舞蹈音乐这三个组成部分，并使其趋向完美，有更合理的结构，甚至人民群众中称作“木卡姆”的一系列歌曲和舞蹈音乐“达斯坦乃合曼”，和“麦西热甫乃合曼”中也加入了木卡姆使之配套成龙。

由于对十二木卡姆不是简单的整理，配套了事，而是大规模的更新，这次改革极大地丰富了维吾尔十二木卡姆的音乐宝库，不但使河间地、胡拉汕、波斯、阿拉伯木卡姆具有结构紧凑完整，内容丰富多彩的优越性，而也在这一点上与维吾尔民间木卡姆相区别。这一现象使得维吾尔古典木卡姆的任何分支和变体都显得毫无必要。

在铁木尔时期的十二木卡姆面临消失的情况下，这一改革具有极大的价值，看一下18世纪河间地产生的“夏西木卡姆”，就不难了解到卡德尔汗与阿曼尼莎罕领导的木卡姆活动了杰出贡献了。

三，他们给重新整理的十二木卡姆配了词，这次未采用阿拉伯、波斯民歌，而是选用了以伟大的诗人纳瓦依的作品为主的古典维吾尔诗歌，亦包括其他突厥人民的古典抒情诗中的部分珍品，尽管歌词在当时的情况我们不很清楚，但我们知道，吐尔地阿洪保存的木卡姆歌词的主要形体和基本形式与当时木卡姆改革的总的思想倾向是相一致的。

这里，需要提到的是，在热心拥护卡德尔汗和阿曼尼莎罕音乐家中，有一个名叫多斯特·盐尔坎地的人。1572年著名的音乐家旦尔维西·艾力写出了《音律学》这套十二卷书⑦中，作者回忆了与自己齐名的“乐师”——“那珍贵的朋友”“命根子”——盐尔坎地。写到他去了故乡，他的“喀什噶尔国富民强，比叶尔羌还要繁荣”。写了他有一次不愿为毛拉·比纳勒的波斯语情歌配曲，而与旦尔维西·艾力一起为自己的诗歌配了依拉克木卡姆曲。

十二木卡姆的整理，更新配套使这个宫廷音乐重放异彩，并使它的古典色彩更加浓厚完美！

十一

维吾尔木卡姆的名称问题虽然在木卡姆研究中，特别是木卡姆音乐曲调结构中并不具有关键性的意义，但因为一些随意的、庸俗而无味的解释在学术界漫延，所以澄清这一问题就显得很有必要了。

前面说过，木卡姆一词在音乐形态上属于"阿拉伯文化"类型，在突厥民间乐曲的浪潮中，是从阿拉伯语"住地"，即以后的文学"集子"一词转借来的。

亚美尼亚音乐家拉·阿·阿塔扬（r.a.at′ajaŋ）在《亚美尼亚木卡姆研究》一文中，以著名亚美尼亚学者赫·库西纳罗夫（x·q′oʃnaroft′in）为例，指出木卡姆名称的普遍使用是"诗集（xɛmisɛ）"产生的"安勒鸠克人时代的艺术现象。"

木卡姆名称从音乐角度来看，根据塔吉克斯坦很有威望的艺术家、学者伊斯哈克·拉杰洛夫（ishag′ rɛdzɛbof）《关于木卡姆问题》（1963年版）一书中的解释，"木卡姆是在某种音调形式基础上配合，并以一定乐曲作为开始的乐曲和歌曲的汇编集。"他表达了一定的音调形式的音乐著作体系，和这种音乐著作以乐器（琵琶，乌德乐器和沙塔尔的）来统一开始的音列的概念。

十二木卡姆是以"十二音阶"律为基础，以十二种乐曲起首与每种木卡姆音调形式相适应的十二木卡姆系列组合的名称。

十二木卡姆在上一世纪有各种称谓及分支称谓，由于木卡姆的演奏者或谱曲者自己对乐曲取名的复杂性、混合性及对立性，使木卡姆名称的研究工作陷入重重困难，但尽管如此，从维吾尔大曲和木卡姆名称方面得出接近事实的结论仍是有可能的。

我们最初遇到的大曲"摩柯兜勒"，即乌鲁克都尔木卡

姆，它现在是哈密民间木卡姆的一个名称，这个木卡姆的内部音乐结构与歌词“摩诃兜勒”大曲之间有什么关系我们还不知道。

“伊吾庐”大曲一词在历史资料中出现时，“摩诃兜勒”大曲名称在历史资料中已经转换了，然而乌鲁克都尔木卡姆却在赛福丁·阿不都木敏、安勒·安尔买维甚至伊宾斯纳等人都不知道的哈密居民中保持着。这个“伊吾庐”大曲与汉代的“摩诃兜勒”现代的乌鲁克都尔音乐形态之间有什么联系？这也有待于我们进一步去考查。

“赞古兰”音乐和龟兹音乐家白明达的“十二黄道”是同时使用的两个乐曲的名称之一。这是一种摇着铃跳舞的乐曲。《唐书·乐传》中记“藏钩乐”，关于这种乐舞，我们从萨满舞，从克孜尔千佛壁画的舞蹈场面，从丹丹乌里克出土的“吉祥天女”裸体戴了铃铛的形象，从吐鲁番民歌以及从乌孜别克斯坦古代废墟中出土的舞蹈画中，可以得到一系列有关铃舞的信息。

赛福丁·阿不都木敏、安勒·乌尔买维的《光辉篇》、《节奏篇》等著作中指出到了以后“赞古兰”成了“六么木卡姆”中“都尕木卡姆”的一个分支，当然，这一演变是否与百明达创造的“赞古兰”乐曲在内容上有所联系我们还无法定论。

“拉克”（rak′）木卡姆是维吾尔十二木卡姆的第一个音乐实体在赛福丁，安勒·乌尔买雅的木卡姆清单上没有提到它。“拉克”一词出自古代梵语的“曲”“歌”，将不同的音调称为“拉克”，这出自梵语，维吾尔木卡姆借自印度“奎(kÿj)”一词，但“拉克”与印度的“奎”在音乐结构上没有任何联系。

在维吾尔人中有一个完整的木卡姆名称的“拉克”一词，以乌孜别克“六么木卡姆”的分支中的“喀什噶尔式拉克”，“麦西热甫拉克”等乐曲为参照。在西班牙和北非木卡姆音乐中可以看到名叫“拉尕·阿拉伯”的乐曲名，这种名称的介入现象是丝路周围的民间语汇中的一个规律。

木夏乌热克木卡姆的名称只有在维吾尔民间木卡姆，如哈密木卡姆，刀朗木卡姆和古曲十二木卡姆中才能见到。赛福丁·乌尔买维的著作和《赫亚斯词典》都没有收入这个木卡姆，它一直存在于维吾尔民间木卡姆之中，而且在巴巴·热西米麦西热甫的诗中提到了它，如：当太阳刚刚升起的时候，我尽情弹奏木夏乌热克乐曲。”

木夏乌热克木卡姆在伊斯兰教传入较晚的地区的语言中，如：在阿拉伯语、波斯语、典型的粽合台语中很少用，而民间麦西热甫木卡姆中则可以看到，而且它简直不能用阿拉伯语来解释。

我认为木夏乌热克”一词应当是乌夏维尔音调或“拉克”的“乌夏维尔”的意思。“乌夏维尔”这个词与有参考意义的“宽度（muʃahid）”，“完全（muɛbbir)”，“伟大（mahaua）”、“四素（mahabut）”这四个词之间有无内在的联系呢？目前我们尚不能肯定。

巴雅特木卡姆不仅在维吾尔木卡姆中而且在巴尔干盆地的零散的木卡姆名称中都可以遇到。但是我们发现在哈拉孜木突厥人中没有以“拉克”和“巴雅特”为名的乐曲。这个词在乌尔买维的著作中也未曾涉及。

虽然维吾尔的书面文献“鄂尔浑碑”和“吐鲁番民歌”中没有提到“巴雅特”一词，但是在《福乐智慧》、《突厥语大辞典》和《真理入门》这些文献中，它含有两种意义——天和乌古斯人中的一个部落的名称。《突厥语大辞典》中指出巴雅特是乌古斯人阿尔古部落的神学名称。《福乐智慧》中说道：“我以巴雅特开始我的称呼。”《真理入门》中说：“巴雅特给了你，你也给他”。我认为“巴雅特”木卡姆是与乌古斯人的阿尔古部落的名字相对应的，它在地方音乐传统的基础上系统化了。

吐库曼和乌古斯人的七个木卡姆分别是：“木卡姆巴西(mu-

q′am baʃi）”，“尕努尔巴西木卡姆（ganur baʃ muq′am）”“艾里克克里克木卡姆（erk′ik′lik′ muq′am）”、“阿衣里里克木卡姆（airi′iq muq′bm）”，“库克提盘木卡姆（k′θk′t′lp p′ε muq′am）”，“乃列尔古龙神（nεlerθrYndi）”，“别尔克里巧开（berk′litjok′aj）”。在这些木卡姆中没有巴雅特木卡姆”。

恰比雅特（tʃ′εbbijat′）木卡姆的名字在其他民间木卡姆中没有被提及，只在维吾尔木卡姆中，即十二木卡姆和哈密木卡姆中能够见到。此外还在刀郎木卡姆“巴亚弯（bajauan）包括“西姆巴亚湾（sim bajauan）”、“包姆巴亚弯（bom bajauan）、等民间木卡姆中保存着。

维吾尔人中的大木卡姆——恰比雅特木卡姆一词从词源学的角度来看，与巴雅亚特木卡姆同义。

“且甫”一词是“简单”、“左边”的意思，“恰甫”是“威严”、“快”的意思。“恰甫古特”一词有“分散”、“配合”之意。在《吐欲浑碑》、《阙特勤碑》、《叶尼塞碑》这些古文献中都曾提及“恰甫”这个词。

在《突厥语大辞典》中也可以看到“恰甫库特（tʃ′ap′q′ut′）”，“且迪（tʃendi）”，“恰甫萨（tʃ′ap′sa）”等词。

我认为恰比雅特木卡姆可能含有：“著名的巴雅特”，“快板式巴雅特”这样一些意义在里面。

十二

埃介姆（εdʒεm）木卡姆在赛福尔·乌尔买维的著作中未被提到。在《赫亚斯词典》（Bijasul 1825）中只提到了“拉哈维”⑥木卡姆的分支“势鲁孜埃介姆（nεuruz εdʒεm）这一名称。

正式提到它的是1854年出版的《历史书（tarihij musq′ijun）》，

在维吾尔木卡姆提到的"艾介姆木卡姆"一词。

此外，在"六木卡姆"、"伊朗七木卡姆"阿塞拜疆的"十木卡姆"都曾提到它，纳瓦依在自己的艾则勒抒情诗中更是多次涉及"埃介姆木卡姆"一词。

"埃介姆"一词多在非阿拉伯人，如波斯特别是突厥人中使用，该词以及以其命名的木卡姆多保存在维吾尔人中。巴巴·热衣木·麦西热甫（ba ba rɛhlm mɛʃrɛp）的诗行中有一句是："木卡姆之父是于赛音埃介姆"。虽然它并不是科学的结论，但他提出了赛音埃介姆是木卡姆中的一乘之作。

依拉克木卡姆是比照地名伊拉克而命名的，正如"伊迦孜"木卡姆是比照阿拉伯斯坦位于麦加的伊迦孜地区一样。这种时应并不说明这个木卡姆就是在这个地方产生的，恰恰相反，相同名称的木卡姆在不同的地区和人群中都互不相同。

"杜尕（duga）"（刀朗民间木卡姆中称"杜尕亚特"）是维吾尔民间木卡姆的一种在《历史》一书中曾提到"杜尕"、"斯尕"、"恰尔尕"、"潘吉尕"等名词，无论在民间木卡姆还是其他民间木卡姆音乐中都只表达一个意思，即都表示在这些木卡姆的琵琶；乌德乐器，沙塔尔的第二、第三、第四、第五品位以后开始，像这样纯粹表达处于音乐序曲地位木卡姆的名称总是在不断变换的。

这是"斯尕"与"赞吉尕"，"伊迦孜"，"潘吉尕"以"瓦思"乐曲开始的品位一样的例子。

"乌扎尔"木卡姆一词中的"al"音节并没有"情况(ɛhval)"的意思。这个词纯粹是表达音乐在活动形式中变化的，不存在任何社会和阶级意义，它不是"伊拉克突士克"、"吐鲁番民歌"、《modʒuntʃ'ur q'aɹan碑》中的"多余"、"寿命"、"精神"、"命运"、"切割"、"吉祥天女"等词中的"乌孜（θz）"的意思，而是与"掀起高潮"的意思相反，表达音乐活动突然的

降低、延长、展开等。斯哈克·来介波夫（ishag rɛdʒɛbof）指出："运动中的音乐突然降低能够从乐谱的立体声的降低看出来。"

"乌扎尔"木卡姆没有收入赛福丁·乌尔买维的登记表，《赫亚斯词典》中把它作为是"赞古兰"木卡姆的一个分支，"音乐史"中只将它作为维吾尔木卡姆提了一下，阿塞拜疆、伊朗木卡姆中都没有它。

大家都知道"纳瓦"木卡姆是"歌颂"，优美的曲调的意思，许多音乐著作中可以看到这个木卡姆。不是纳瓦依创作的，而是诗人用自己的突厥语笔名为他命了名。

"乌夏木卡姆"阿拉伯语多为"情人、恋人。"意学者们把它看作"木卡姆之母（ummul ɛdval）"，这个木卡姆与自然音形式很相近，它的音调形式很可能是在有关爱情，抒情的民歌基础上加以提炼逐渐产生的。

维吾尔古典音乐组曲十二木卡姆中每个木卡姆的名称就是这样产生的。

此外，还存在着与之有关联的"奴鲁孜"（nɛuruz新年，年初之意），"鸠拉"（dʒula发光，舞蹈曲之意）"胡甫提（xu-p'tʼi）"，"胡德克（xudɛk'）"，"木尕勒（muʁal）"，"艾布（ɛbu）"，"阿不倩西曼（abtʃɛlmq）"，"于赛音（hYs-ɛjin），"伊西来提安格子（iʃrɛt'ɛngiz）"，"库倩克（k'θt-ʃ'ɛk）"等木卡姆名称。

"胡甫提"是哈密民间木卡姆；"胡德克"是伊朗民间麦西热甫中常遇到的，目前其中"库特库"（即欢乐曲）及其是由什么词根转化而来的还不清楚。刀朗木卡姆中的"萨木克（samuq）""木尕勒(muʁal)"是"萨玛(天空）""苏玛(天空麦西热甫)"、"苏米尔（sumir）"佛教中世界的中心苏米鲁山）还是"玛哈拉（伟大mahara）"，"蒙尕尔（优美mu-ŋʁar)"，还是"穆尕

勒（muɣal热的地方）还不能肯定。

“艾布（ɛbu）”木卡姆，赛福丁·艾尔买维在书中提到过，也叫作“木卡米·布斯律克（muq'ami myslyk'）”，他是“艾布·赛里克（ɛbu sɛlik）”一词的简化形式。

“阿布倩西曼（abtʃ'ɛlmɛn）”木卡姆是“泉水”，“眼泪”的意思，如同从十二木卡姆中精选的珍珠一样，它的部分歌词也保存下来了。

以“于赛音（hysɛjin）”乐师的名字命名的木卡姆，在纳瓦依时代15世纪的《乐律和应用音乐》的作者“再努勒·阿比丁·艾勒·于赛音（zɛjnul abidin ɛl hysɛjin）”的名字出现之前，这个名称就存在了。

“伊西来特安格孜（rʃiɛt' nɛgiz）”木卡姆在《乐师史（tarixij musqijun）》这本书中就提到了阿曼尼莎罕创作了以“伊西来特（享乐，欣赏之意）”为名的木卡姆。

关于“库且克（kətʃɛk）”木卡姆，伊斯哈克·热杰波夫（ishaq'rɛdʒbou）曾指出它是突厥人民所特有的木卡姆，但不知它是“小”的意思，还是“有力的”，“力量大的”这样一些意思。

十三

关于维吾尔木卡姆的源和流的看法，从13～14世纪伊斯兰教传入东方开始，根据木卡姆本身的历史层次可以得出第一个结论，那就是——木卡姆具有年代久远的“源”和漫长的“流”。

这个结论本质上是维吾尔木卡姆研究的第一意识。

应该说，配套的音乐体系的出现与“十二木卡姆套曲音律”的出现是属于同一个历史层次的，而成套的木卡姆音乐群体的产生与法拉比音乐形成理论的产生属于另一个历史层次，

而维吾尔木卡姆在16世纪的整理，革新与丝绸之路中断后现代各民族及其文化体系的重形成则又属于另外的历史层次了。

显而易见，如果没有弦乐器，音乐理论是不可能建立的。据我国历史资料记载，古代印度就有用拨子弹奏的“维纳（vina）”这种乐器了。阿·可甫拉斯瓦米（a·k'omprasvami）1936年发表的《维纳乐器的创造》一书中说：“印度有关佛教的雕塑中没有完善的乐器⑨”。伊·格洛斯特（i·qrosset）1913年写的《印度文化史》中指出13世纪的《音乐之海》一书中曾提到名叫“卡纳（kana）”的完美的音乐⑩。

在阿拉伯，法拉比之前尚无有关节奏的规定，音乐旋律的创造很困难，还应该说，木卡姆一词是阿拉伯词典中给它命名的，同样一个词——木卡姆——在不同的民间木卡姆体系中、不同结构、不同音乐成份和音乐顺序会受不同的民俗（舞蹈、诗歌、器乐演奏）特点、不同的民族精神和审美艺术的影响。认为木卡姆是纯粹的音乐这是伊斯兰或阿拉伯人的观点，同样解释为与伊斯兰或阿拉伯人相反的观点是没有根据的。

有关维吾尔木卡姆的源和流的看法，使我们的第二个结论的产生有了可能，即这些木卡姆不是维吾尔民间纯粹的音乐文化，而是音乐、歌曲、舞蹈、诗歌、哲学、人生观、戏剧、节日游玩习俗、乐器文化、雕壁、绘画等民俗现象以民俗实体形式产生并发展的一套审美文化。这第二个结论实际上是有关维吾尔木卡姆的研究的第二个意识。

可以这么说：维吾尔木卡姆可以算作是有极大的感召力的民俗学大校园，它是集理论思维、历史思维、艺术思维相融合的音乐形式之精华的大成，因而不但它的产生、曲调系统的发展和改革是以上三方面结合的象形思维的产物，它的歌词也是溶以上三方面为一体的思想精华。它把音乐结构、音乐规律与音乐欣赏的心理规律巧妙地结合在一起，它的品味、它的音域、它的节奏、它

的重音、它的乃合曼和和声过程、音乐语汇、诗歌语汇、舞蹈语汇相互协作，使人活生生的躯体、想象力丰富的大脑、感情细腻的内心世界沉缅于充满启迪和如遇良知的温暖氛围中。

需要阐明的是，理论思维、历史思维、艺术思维的完美程度与维吾尔木卡姆的完美程度是成正比的。

十四

本世纪后半期开始维吾尔木卡姆从面临消亡的危险中被挽救出来了。以吐尔地阿洪为代表的一部分木卡姆的演唱者演唱的十二木卡姆被录了音，这是值得纪念的一大贡献，为了把维吾尔木卡姆搬上舞台，与国内外观众见面，他做出了令人振奋的工作。全世界音乐界同行们都在用欣喜的目光期盼着这个历史悠久、结构精美、内容丰富、价值超群的木卡姆在世界音乐文化宝库中重放异彩。毫无疑问，维吾尔木姆的研究工作前景极为广阔。

维吾尔木卡姆作为能歌善舞的维吾尔人的无价之宝，在21世纪、现代丝绸之路重新繁荣的前夕，将面临以下问题：

1. 充分发掘和和整理维吾尔木卡姆的工作尚未完全结束，因而不能绝对地说，古典音乐《十二木卡姆》中的所有木卡姆的乃合曼曲的数量绝对相同，但我们应该看到每个木卡姆的原来的框架和内部成份还不完整，需要我们充实。各地民间木卡姆也仅仅只是在当地录了一次音，还应当进行木卡姆研究中心组织的权威性录音。应当尽可能抓紧它的充实完善工作，木卡姆并不仅仅只拘限于过去创造的作品，则克里、艾勒派塔（zik'ri ɛlpɛt'ta）根据木卡姆音律创作的。《鲁赫沙力（ruxsari）》，米尔艾合买提·赛依德·哈吉(mir•ɛxmɛt•sɛjd•hadʒi) 创作的“博格达(boʁda)”等乐曲也应当列入。

木卡姆遗产的发掘整理工作，是一项“抛弃了它无人过问，挖掘出会一鸣惊人”的工作，搞好这项工作不仅需要杰出的才能，

还需要坚强的意志。

2.木卡姆研究工作是一个很薄弱的环节。不仅对丰富的木卡姆史料来说相当薄弱，对于现代木卡姆在国内外各种场合演奏，受到热烈欢迎的情况下，国际木卡姆研究活动是薄弱环节。

关于维吾尔木卡姆，过去的错误观念尚未彻底消除，而新出现的一系列不正确的看法还在陆续产生。它潜伏着使年青一代对维吾尔木卡姆怀有错误看法，为今后继续开展维吾尔木卡姆的继承发扬工作设下了障碍。

维吾尔木卡姆是一个大宝库，对民俗、舞蹈、音乐、歌词、乐器、地方木卡姆和古典木卡姆的现象等方方面面，都应该按不同层次进行历史的、系统的、专门的、形象的对比研究。

3.维吾尔木卡姆演出的娱乐价值很高。它以很强的生命力生存下来，它可以用多种音乐形式演奏，用那铁鼓和锁呐，或者用民族混合器乐；用严格的乐队形式或自由活泼的麦西热甫形式都是可以。

维吾尔木卡姆中的乃合曼曲调，可以从属于他们的木卡姆系统中借过来用于歌剧（如《艾里甫与赛乃姆》）、历史剧、专题歌舞等。在这一方面乐器的组成、舞蹈的编排、服装、化妆、电子乐器的艺术效果、舞台导演等方面着手进一步的改革和现代化也非常重要。

4.关于谈到如何对待维吾尔木卡姆留给我们的遗产问题，我们认为我们对它有保护、充实、研究的责任，而没有把它从根本上改变为其他艺术门类的权力。这正如对汉民族的《唐诗》、伊朗人的《王书（ʃahnamɛ）》、印度的“(maxaplxarat'a)”只能保护研究、解释，而不能与现代诗歌混合，也没有把它们割裂开的权力。

我们这一代只是我们的前辈和后辈之间的一个衔接带，我们有着这些把木卡姆遗产作为维吾尔“木卡姆实体”留给后代的历

史性义务。

维吾尔民族曾信仰过多种宗教，后来改变了、放弃了以前的宗教。曾使用过多种文字，现在，以前的文字已不再使用。但在民族文化上、在音乐舞蹈文化上却依然保持一贯的传统。他们认为这种民族文化是生命的法宝是神圣不可改变的。在这种生死攸关的问题上我们不能掉以轻心。在过去的一段时间里，我们未能很好地完全把木卡姆保留下来，这对我们来说还不足以吸取教训吗？

目前，我们要做好两件事：在充分保护古典音乐十二木卡姆和地方木卡姆的基础上，在本民族中，特别是东疆和北疆民间乐曲中继续推广普及维吾尔木卡姆。同时在继承维吾尔木卡姆遗产主体的基础上着手进行针对木卡姆的借鉴移植的改革。

恩格斯说过：“一个民族如果想站在历史的前沿，一分钟也离不开理论思维。”马克思说：“每个真正的哲学家都是他所处的那个时代的精神王冠。”我认为，继承并振兴维吾尔木卡姆必须有两个直接前提，其一：健康的科学的和具有相当水平的理性思维。其二：艺术和民族文化在其他领域振兴过或趋于振兴的社会环境的形成。

还应该指出，音乐是诗歌、舞蹈艺术包括具有戏剧特色的艺术门类的催化剂，与此相应的是，发扬各艺术门类，可以使音乐文化的发展环境得到保障。

张　洋　译

注：

①岸边庆雄：《伊斯兰音乐》1983年汉语，版第8页。

②同上书第72页。

③斯提（sati）《阿拉伯历史》1979年。

④岸边庆雄《阿拉伯历史》1983，第53页。

⑤诺拜：阿拉伯语：行、排，顺序等意思。

⑥阿塞拜疆音乐家阿孜伊万（agajiuan）的《木卡姆名称在阿衣都勒哈德尔、买拉哥ajdulq'adir mεragi）著作中的运用》一文中说：“著名的间二木卡姆，阿拉伯人叫修顿（sudun）波斯人叫“木卡姆”或“牌日旦”（pεrdε）”

⑦乌孜别克斯坦科学院东方学院《民歌集》第855页。

⑧拉哈维（rahavij）：有的史料上称“马上木卡姆”，可能来自印度人的“来利特（lεlt）”一词。

⑨、⑩周政保《丝路音乐文化》。

浅谈十二木卡姆词曲形成的历史

谢尔甫丁·乌满尔

“……与其他突厥民族相比（维吾尔族）最先开始转入定居和土地耕作，最先割断了萨满教的关系。首先接受佛教，其后又接受玛尼教。比其他突厥人最先使用了文字，并与中国生活在河中地区的人们一起成为文明人的一支”①。

这就是维吾尔人音乐文化历史的总结论。在东方音乐文化史上，十二木卡姆占有举足轻重的地位，对它的研究，不仅在我们国内，而且在全世界都吸引着各国学者的关注，在《玛卡姆》②的研究中，占着中心位置。

中国和外国学者对十二木卡姆的形成、发展历史，正在依据方言学、考古学以及现有文学记载进行深入、全面的研究。各项研究结果认为：维吾尔人从原始社会开始的音乐文明经历了漫长的历程，到五六世纪初步形成体系，7世纪到9世纪之间，它的发展已达到相当高的水平，10世纪到12世纪十二木卡姆组曲才正式定型。

“木卡姆的古典性，是依据东方艺术从美学方面反映真理的基本规律，表现在它的最重要的作曲原则的稳定性上”。③在世界音乐艺术中，像维吾尔十二木卡姆这种罕见的艺术珍品的问世，与它的形成和内容有直接关系。维吾尔十二木卡姆“是某一历史时期觉醒的、同时也是维吾尔人民对待世界固有的心理

基础的表现。因此，它的形式是多样的，形象个体是完整的，美学标准是严肃的”，④“……木卡姆的艺术形象世界是非常丰富的，它反映了人民的审美哲理、美学思想和世界观”。木卡姆为表现上述内容，充分而有效地运用了各种器乐，以及与表达现实生活的歌词内容相配套的，形象生动节奏明快的维吾尔古典舞蹈等各种形式。

木卡姆的内容，是由上述各方面组成的完整体系，其中木卡姆歌词在表现木卡姆内容上占有举足轻重的地位。也就是说，在木卡姆音乐文明发展中，两者是互相影响，同步前进的。木卡姆的表现形式是多种多样的，它包括韵律诗，歌谣、叙事长诗以及高雅的东方古典韵诗精品，它是根据社会发展的程度、演奏者的等级、以及听众的要求而变化的。特别是在近东地区，木卡姆与该地区最发达的艺术形式之一——歌谣互相影响，成果显著”。⑤如果说歌曲中的历史章节反映了社会生活的习俗和音乐水平”⑥我们的上述意见就找到更加坚实的根据。

特·艾力巴瓦谈到拉克木卡姆的演奏过程时说的为了全面了解木卡姆丰富内容的形成和发展，我们必须看一看木卡姆组曲的第一乐章《拉克》的复奏曲。与其他木卡姆一样，拉克的开头——序曲是男女高音在弦乐沙塔尔或者弹拨尔以及少量的埃介克、卡龙琴、热瓦甫，还有锁呐等伴奏中缓慢开始的。序曲部分在13根弦的沙塔尔琴的伴奏下，弹拨尔琴声在歌声的配合下、格外肃穆和动听，这里也得到了诗人的富有哲理的抒情，那瓦依的歌词的衬托，因此，木卡姆音乐通过感人的歌词，更加生动地听众中产生美的共鸣，正如俄罗斯比林斯基所说的，抒情和音乐相比，虽然音乐能影响人的感情，但它具体要说什么是不清楚的，但是抒情能把自已想讲的东西讲明白，抒情的情感是融汇在所表达了诗歌词句中的，木卡姆的歌词正是起了这样的作用。

我们知道，在人类艺术史上，歌谣、音乐和舞蹈是同一时期

的诞生的，并随社会历史同步成长起来的。上述事实表明，作为历史的同一体，从美学上表现人类精神和时代真理的，作为维吾尔方言、文字记载的音乐文明的结晶的十二木卡姆同时符合以上规律。

从上述关系来看，维吾尔歌谣的发展对十二木卡姆产生了巨大影响。“在维吾尔文字和韵律诗的发展中，鲁特甫、赛卡柯、海尔克特、那瓦依、胡迈达、赛布力、尼扎里、比拉里·纳孜木以及其他很多诗人都发挥过很大作用，对那些有记载的和没有文字记载的长诗和广泛传播，首先对木卡姆的发展也都产生过影响。”

总之，我们上面对十二卡木姆的产生和十二姆卡木的十二套曲的形成历史时代和在十二木卡姆音乐文明的产生，发展过程中，维吾尔抒情诗、民间长诗、舞蹈等相互影响着，它的体系，表达方式等方面已有本文主题。简短论述，下面谈谈本文主题。

1986年新疆青少年出版社出版了《十二姆卡木歌词选》一书，书中收集了270首歌词，其中有24首来自民歌，18首选自民间长诗《巴巴如倩》、《迪勒阿拉木》、《尤素甫—孜莱丽汗》、《艾力甫与赛乃姆》、《赛茄拜尔》、《乌尔丽卡—艾木拉江》等，还有228首选自诗人那瓦依、麦西热甫、胡迈达、傅祖勒、鲁特甫、艾米里、坎米艾合默提·叶赛维、毛拉·比拉里、哈吉艾力、赛布里、翟勒力、乃吾比提、瓦帕依、苏皮·阿拉亚尔等诗人的作品，并介绍了他们都是生活在15世纪到19世纪的诗人。

“中世纪意识形态的全部形式——哲学、政治、法律等都有神学的加入，成为神学的一部分。因此，那时的任何社会运动和政治运动都不得不带有神的色彩，对整个受到宗教影响的群众来讲，为了举行较大的活动，就必须披上宗教的外衣保障群众的切

身利益。”⑦中世纪的这种状况，在西方基督教、东方伊斯兰的教旨主义的影响下，到东西方复兴时期为止，经历了1000多年的时间。

但是，十二木卡姆歌词中的美学艺术理想却是“这就是人类至今所经历的所有变化中最伟大的战略转变，这样的时代，需要伟大的形象，并且在这个时期已经创造了思维和个性方面的都完美的，具有丰富完美的伟大形象。”⑧这就是恩格斯所歌颂的时代，这个时代突破了东方复兴时代的伊斯兰的教旨主义，受到马克思主义产生以前的东方哲学意始形态的最高峰的泛神论思想的浇灌。那瓦依、鲁特毕、傅祖勒等正是这个东方复兴时代创造的伟大形象。

让我们先把十二姆卡木歌词中的歌谣、民间长诗中选用的歌词放下、重点谈谈有文字记载以来的文学。

木卡姆歌词在产生、形成一直到成熟的历史过程中，歌词在时代精神和当时统治者意识形态的影响下，总是不断地进行着修改。例如上面谈过的，十二木卡姆的音乐体裁形成的时代——五六世纪，维吾尔人曾信仰过萨满教、佛教、摩尼教、景教等宗教。当时的歌词，我们可以从伟大的维吾尔学者默罕麦德·喀什噶尔的《突厥语大辞典》中记载的242首歌谣中了解到。此外我们也可以参考民间英雄史诗《阿卜拉甫色亚夫》(维吾尔民间英雄传)、《乌古斯汗的传说》等著作。木卡姆的第二个发展时代是7世纪到9世纪，到了这个时代，歌词更趋完整。

额尔哀叶尼塞碑石上刻着诗词和吐鲁番高昌国时期的文化遗产，诗人曲沙都统、阿赛克都统、曲曲、卡木力卡依西、比拉塔亚等撰写的佛教、摩尼教和萨满教精神的诗歌以及作为世界文学精髓的抒情诗等，都是木卡姆歌词的基础，这样讲是符合历史逻辑的。因为，从历史事实中可以看出，木卡姆歌词的产生年代正是5～7世纪，当时正是以巴拉沙衮和喀什噶尔为中心建立了喀喇

汗王国和接受伊斯兰教并确立了伊斯兰教的统治地位。所以这时候，为木卡姆音乐的歌词的可能掺有东方复兴时代的进步的泛神主义思想和伊斯兰宗教的微弱影响。因为东方复兴时期是非常繁荣的一个时期，再加上陆路的丝绸之路必经之地新疆已经以自己极其丰富、历史悠久的文化成为东方文明地区。

但是，我们手中现在的木卡姆歌词都是成吉思汗时期产生的。是以中亚地区经历了一次政治、经济、文化的大劫难后到铁木尔时期产生的（东方复兴时代后期），以文学歌词为主的。这个时代最典型的代表之一是那瓦依。木卡姆歌词的这种编辑整理是与喀喇汗王朝时期的木卡姆乐师：玉素甫海德尔汗、阿曼尼莎罕等人不无关系的。当时可能是依据规定给音乐配调的。如果对我们现有歌词进行深入研究的话，就会发现歌词随着时代的要求不断更新、不断丰富，因为从15世纪开始的这项事业一直沿续到了19世纪维吾尔诗人毛拉·比拉纳孜木·苏布里等人。

× × ×

由十二木卡姆的歌词构成的无论歌谣也好，长诗片断也好，或者著名诗人的诗作也好，泛神论都占有重要地位。泛神论的哲学基础在东方是由存在主义论构成的。因此，木卡姆歌词中的那瓦依是这样写的：

> 哎，沙克快将酒杯斟满，
> 我是闻着馨香的琼浆而来。
> 那瓦依付出了极多的苦难，喝吧，越喝越香甜，
> 香甜的美酒要用苦难去换，无味的酒来得容易。

在木卡姆歌词中占有重要位置的另一位诗人胡迈达，这样写

的：

哎，我是个孤独可怜的人。可怜的人，
那闪光的国王宝座我并不思恋，不思恋。

如果说那瓦依高举了东方哲学思维在中世纪作为顶峰的泛神论哲学基础的存在主义或者存在论的旗帜，胡迈达却依靠这种存在论哲学基础。为了中世纪东方复兴时期思维本身，向着被称为最进步的"乃克西班地亚"呼吁呐喊。以示怀念。

泛神论无论在东方，还是在西方，都是中世纪先进的文学艺术的哲学基础。在文学艺术上，通过艺术思维表达人文主义理想，宣扬人，人体美和太阳的智慧。这一点在六世纪喀喇汗王朝时期的伟大思想家，诗人尤素甫·哈斯·哈吉甫的闻名于世的长诗《福乐智慧》中作了明确的阐述。他描述的理想社会是有知识的，品德高尚的国王指导，人民靠法律、社会靠道义进行管理，人民不懂得压迫与被压迫，过着平等，自由的幸福的生活。

《福乐智慧》中阐述着完美的，公正的国君理想的社会，这一美学虚构作为整个东方古典文学的指导思想，经历了1000多年，至今仍具有永恒的价值。所以我们可以无愧地说，他在东方古典文学历史中是东方复兴时代的一员猛将。

下面我们继续分析木卡姆的歌词。先看那瓦依的：

哎，沙克快将酒杯斟满，
我是闻着馨香的琼浆而来。

另外还有：

那瓦依付出了极多的苦难，喝吧，越喝越香甜，
香甜的美酒要用苦难去换，无味的酒来得容易。

这里着重讲的是作为泛神论左翼的存在在主义理论及对存在主义的信仰。

胡迈达的：

> 哎，我是个孤独可怜的人，可怜的人，
> 那闪光国王的宝座，我并不思恋，不思恋。

这里着重讲的是苏菲主义先进左翼的"乃克西班地亚"，⑫由于木卡姆歌词是用抒情诗的体裁写的，我们对创作木卡姆歌词的全部抒情诗人笔下的典型主人公及其简历作一分析，正如抒情诗人维·格·比林斯基讲的那样："伟大的诗人谈自己的时候，事实上谈公众，谈人类。属于祖国、人类的一切都在他的作品中。所以每个人都能从他的痛苦中找到自己的痛苦，从他的心思中找到自己的心思，从他的形象中不仅能看到诗人的，而且能看到人类和你自己的面貌。"⑬木卡姆歌词的主人公正是具有这样的典型性。

渗透了泛神论思想的木卡姆歌词诗人，首先衷心热爱自己的祖国，是无所畏惧的狂热的爱国者。

> 我在世上寻求，看来看去还是园丁最幸福。
> 酒能让你沉醉，但却没有那甜蜜的浓茶美。
>
> 我去过萨玛尔干，布哈拉到处都是伊斯兰的权威。
> 街道上拥满了土耳其人，看起来还不如和田美。

（翟里勒）

爱国主义的来历最早。人类在原始社会集体生活到出现私有财产，从而划分为阶级。以后，每一个人随社会的发展从个人所

存的土地、房、屋以及故土等从小扩展而大，上升为一群人共同生殖繁衍。“祖国”这一概念由此而产生。他们创作的对象是在最残酷的封建制度的层层压迫下的妇女，把女性美作为整个人类美的主题加以反映。

你的心灵，像怒放的鲜花喷散着馨香，
我很想能在这花丛中休息片刻。

你的眼眉像花鹿一样敏捷，
你的心灵像似花丛中待放的花蕾。

（那瓦依）

当我看到你美丽的容颜，哎你像迷人的天仙，
你的眼睛像蓝天，牙齿像珍珠，嘴唇象红宝石一般。

木卡姆歌词中，由泛神论促进的人文主义所表达的是情人对“美丽的情侣”的忠诚和爱情，把对“美丽的情人”的爱情，当作人类美德的试金石，当作奉献给“情人”的忠心、爱情的幸福归宿，加以反映：

我要死在途中，哎，狂风你总是阻挡我的前进，
我心灵上压满了愁云，只希望在这上面开满挚诚的鲜花。

（那瓦依）

我无法解除心灵上的忧愁，
沙克，给我斟酒吧！我再用不着其他。

（麦西热甫）

谁的心灵上压满了爱的忧伤，他会觉得自己的孤单，
最终会死亡在爱的火山之间。
曾有人死在姑娘的两条辫子上，⑭
也可能死在默合麦德写的两行文字中间。

（那瓦依）

在这方面，如果回忆一下潘尔地丁·艾它尔在东方文学史上第一个推行“爱情高于信仰”这一美学理想的《神学家》一书的话，就会与高尔基的阐述“爱情战胜死神”这一理想美学《姑娘与死神》的长诗产生共鸣，他们对社会生活的美学关系是同出一源的。

木卡姆歌词中的抒情主人公在下面这句歌词中对上述美学理想是很好的补充：

你的眼眉像是圣坛，你的心在思念着我，还是别人？
你的容颜温和，你明亮的心在思念着谁？

（那瓦依）

上面诗句中的主人公形容自己心上人像新月一样的秀眉，比做伊斯兰教规主持神圣五功的伊玛木讲台上的圣坛。穆斯林把伊斯兰信奉的最神圣的地方“天房内室的克尔白”当作圣,坛而主人公却把自己心上人新月般的秀眉比做克尔白。上面主人公的以自己对情人的深深恋情所进行的艺术思维活动，在当时可以说是一种勇敢的行为。

木卡姆歌词中的主人公在《纯洁的人类之爱情》一诗中，把“恩惠”作为爱情的试金石：

你要远离仙女般的姑娘，

在她们面前死亡，不如忍受孤独。
语言是劝不住失恋的人，
痛苦和失恋是一对双生婴儿。

（麦西热甫）

诗中将忘恩负义置于锋利的尖刀之下。在它后面，可以看到在美学意识的光芒照耀下作为诚实的标准之一的“恩情”。

我什么时候讲过：你愿为爱情而死，
你什么时候讲过：你愿为爱情而死。
我愿幸福平安睡在那柔软的床上，
我愿将自己加入你心目中的行列，
快来到我的身边，我心爱的人儿。

（那瓦依）

木卡姆主人公总是把人类纯洁的爱情置于任何帝王神圣的宝座之上。

美人，你是我的命，我愿伴在你的身旁，
只要我能伴随你，苏来满宝座对我有何用？

（麦西热甫）

木卡姆歌词中的主人公把纯洁爱情的力量提高到精神生活的顶峰。

那瓦依笔下的爱情描述谁也比不上，
语言是火，笔是利剑，诗行是山峰。

（那瓦依）

爱情抒情诗能将主人公从死之中拯救出来，使其获得新生，

甚至能给民间传说中的“海孜尔”以救命泉水：

当利剑刺进你的心头，死亡会等待你，
你爱情的剑已刺进我的心坎，圣水对我有何用？

人的美是由大自然创造的，木卡姆歌词把人的美，提高到大自然创造的高度。大自然唤起了人类之爱、爱的神奇威力和人类的觉醒。木卡姆歌词将它们提高到了大自然唤醒的高度，歌词中的主人公，如果不能达到与“美丽的情侣”幽会的目的，将终身痛苦：

你的美容不让过人看到有多好，
我这喷焰的双眼没有看到你有多好。
爱情的火焰在燃烧着我的心头，
你在我心中点燃的情火将会烧焦我的心。
如果没让我看到你天仙般的容艳，
你的一双迷人的眼眉，
我的心也不会淹没在你爱的泉水中。
你的眼眉占去了我的心，
我也想将自己爱你的心，揭开让你看个清。

（那瓦依）

哎，迪丽拜尔，你让我在你爱情的路边休息一瞬，
让我再细细看看你的美容。
胡迈达的心已被你占去，
我总想和你共枕在一起。

（胡迈达）

这是中世纪为人类解放而斗争的文学的一个侧面，一种表

现，那么它的第二个方面则表现为诚实的人类是以爱永远互相联接着的，“以恩惠”和“忠实”为标准的男女情人为达到幽会而斗争。木卡姆歌词中的男女情人深深懂得诚实的爱，爱的道德准则以及爱的力量，但终究不能幽会，这是什么原因呢？原因是残酷扼杀人类自由的封建主义独裁专制制度，渗透到了政治、经济、法律、以及社会各个阶层、各个方面。木卡姆歌词用这样的形式以示抗议，认为世界被灾难所笼罩着：

> 自我出生以来，看到了不少爱的折磨和灾难，
> 我也在这种爱的折磨灾难下度着岁月。
> 我踏着这坎坷的艰难的道路向前走着，
> 我也在刺丛中，潮湿地上睡过。
> 我想当一个无忧无虑的人在这世上周游，
> 但没有听人说过在这世上还有爱情的忧虑。
>
> （胡迈达）
>
> 我像看到了麦吉侬爱的忧虑和我一样，
> 像天空的云，爱的愁云代代都将人紧缠着。
>
> （那瓦依）

这种精神渗透在木卡姆歌词的始终，因为它是木卡姆歌词所歌颂的最基本的问题——人性。

“那瓦依把爱情这一主题当作诗歌的旗帜，这个主题贯穿于爱情生活的各个领域。爱情这一主题，在那瓦依抒情诗对其他主题来说，起到了衬托作用。它把自己的全部思想都与这一问题联系起来，加以表达和升华。”⑰这一观点可以从对木卡姆歌词的全面研究中得出。木卡姆歌词表达了中世纪为人类的解放、自由和为男女爱情争取自由而进行的斗争。这实际上，是在中世纪社会条件下为争取全人类自由、幸福而斗争的象征。正如果戈里说

的，这是与中世纪东方文学，具有自己的象征性有联系的。

木卡姆歌词中的主人公，在揭露黑暗社会使男女不能自由相爱，时说：

他们像盘石一样压在我们身上，
哎，安拉保佑我们吧，给我们一点光亮。
安拉赐予我们幸福牲畜和财产，
同时又在我们头上撒下灾难痛苦和破产。
（麦西热甫）

第二个原因更接近唯物主义：

想达到目的人，真正达到的有谁，
太阳炎热，黑夜漫长，想骑马路又泥泞。
（那瓦依）

但是，木卡姆歌词中的正面人物，对自己的目的实现，也仍然站在机会主义观点上来看问题：

幸福来了，你不能高声的去喊，欢笑时不能说心爽。
一生中遇到灾难应忘掉，决不能永远记在心上。
倘若你在世界末日得到了满足，
那些忍受过的痛苦再不要讲给别人。
在一瞬间看到了你的睫毛，
但将你自己内心的震惊不要暴露。
你的手艺高超，绝技不能随意讲出，
那瓦依想实现自己的目标，
世上没有人实现了自己的目标，但你也不要随意去讲。

木卡姆歌词中的主人公，并没有停留在上面那种虚伪的机会主义观点上，他们是一批在为实现自已的愿望而拼死斗争的叛逆人物：

我在灾难中百般挣扎着，活着，
我祈求给我一条生活的道路，
我愿奉出自己的性命也要达到这个心愿，
如果没有达到自己心愿的人，不要有怨言。

（那瓦依）

国王啊，我愿将生命献给你，
我愿奉献给你，将自己宝贵的生命。

木卡姆歌词主人公的叛逆者们的最后结论是：

胡迈达啊，在任何事业上，没有一帆风顺的，
倘若你忍受着曲折，但也未能如愿。
我和忧愁灾难是并蒂莲，
在世上我真是吃尽苦头的人。
倘若你吃尽了苦头，也是你心甘情愿，
哎，我可真是痛苦最多的人。

（胡迈达）

《古兰经》中的很多传说是来《自摩西六经》，又《经摩西六经》传到《圣经》，从《圣经》传到《古兰经》的。因此，上面谈到的犹太人的神化的历史人物达吾提，他的儿子苏来曼以及神话中的木沙也在《古兰经》中出现过。在木卡姆歌词是这样写的：

胡达赐予了木沙高高的山峰，

还有一个蛟龙的手杖，
你看他在胡达爱宠下多么幸运。
后来又赐予他四百年灾难。
胡达赐予了达吾提一个银玲般的喉咙，
你听他的歌声多么嘹亮。
我的朋友，后来他又去了苏来满的阿塔，
你看那绿绿的山丘上记下了他们的以往。

（那瓦依）

木卡姆歌词中有一部分来自宗教歌词，其原因可用恩格斯的教导来解释："在中世纪意识形态的全部形式——哲学、政治、法律等都有神学的参与，成为神学的一部分，当时的任何社会活动和政治运动都不得不带有神的色彩，对完全受宗教影响的群众来说，必须穿上宗教的外衣来维护自己的切身利益。"

木卡姆歌词中神的内容的存在，应归咎当时泛神论的右翼——存在主义者，即顽固的苏菲们。泛神论是在七八世纪东方反对阿拉伯领主和封建主义压迫而产生的，起初，他们自封为"圣人"，也就是胡达在地上的影子，是反对国王和教主的。在当时，是有一定的先进性的。这个时代从9世纪延续到11世纪，在中东和中亚地区神学学派还没有结束。到11世纪末。神学被人民群众所唾弃，原来在哲学上依靠佛学和布拉托主义以及新布拉托主义的泛神论者现在变成了反动的苏菲。他们的代表人物有依宾·阿拉伯·夏哈、艾合买提·叶赛维、苏来曼·巴克阿尼、苏皮·阿拉亚尔等。十二木卡姆歌词中有少量这些苏菲们的——艾合买提·叶赛维，苏皮·阿拉亚尔的诗作。例如：

我抓来了，从你身边逃跑的奴隶，
奴隶错开了你的屋门。

你像来了又不见你的身影，
奴隶没有一句话，只是呆呆站在一边。
罪证不少，但对他有何办法，
想将他抓住，但又没有绳索。
如果你要惩罚他，胡达不会答应，
你要是原谅了他，你会当上国王。

（苏皮·阿拉亚尔）

你赐予了我们生命和力量，
这是你奇勒旦；奇勒旦。
生活在奇勒旦的时代里，
要是奇勒旦作个“都瓦”，
任何事业都会实现。
让我顺心的生活吧，
去实现我的心愿。
我不敢起步，前进，
你若爬上山顶，
奇勒旦在那里将你等候。

（麦合默迪·晏色维）

当然，像艾合买提·叶塞维和苏皮·阿拉亚尔这样顽固苏菲的诗，在整个木卡姆歌词中只有四首。

木卡姆歌词的绝大部分，正如上面所说的，是由泛神论边翼宣传自己时代的先进思想的文学“乃克西班地亚”，思潮派的诗作所构成的。从哲学的观点看，他们是“‘存在主义者’是泛神论的进步的一个部分。虽然他们宣传了时代的进步的观点，但终究不是彻底的唯物主义者。”他们的基本观点是：“把心交给情人和胡达，双手不要停止工作”，能代表这方面的是那瓦依，他在木

卡姆歌词中占有最有份量的地位。这种基本观点表明，他们不否认胡达，所以他们的诗作中宗教观点在一定程度上有所表现，例如：

哎，你要想实现自己的心愿，就去祈祷胡达，
第二再祈求麦合默迪·木沙塔巴。
第三再去祈求阿帕·拜克尔、乌满尔·海依旦尔、乌斯满，
第四再去祈求艾斯尔圣人，
第五再去祈求艾山·乌赛因，
第六再去祈求赛合如坎多·巴拉。

（胡迈达）

狗总是追着乞丐狂叫，
想追求爱的人，灾难会降到头顶。
黎明百灵鸟叫个不停，
晨风在花蕾顶吻来吻去，
飞蛾总是围绕着灯火旋转，
最后，火焰将它送向胡达面前，
那瓦依就在这一瞬间达到了目的，
总有一天你会看到他辉煌灿烂。

（那瓦依）

我在一生中看到谁也比不上苏来曼的财产，
哎，那瓦依内心的忧虑可以比比看。

（那瓦依）

像这种泛神论的诗句，在其他木卡姆歌词作者的作品中也可以看到。但这并不是木卡姆歌词内容的主流。木卡姆歌词内容的

主流是依据进步的泛神论哲学观点，通过艺术思维揭露以爱情为幌子的封建独裁者，歌颂以人文主义思想为基础的人类解放和自由。

武致中　译

注：

①阿·尤·牙库甫维斯基作品，第67、423、434页。

②“玛卡姆”——各民族“木卡姆”的统称。

③果戈里作品第14卷，第194页，20卷本《文艺理论》第82页。

④摘自塔马拉艾力巴克瓦教授的《十二木卡姆》一书。

⑤⑥摘自上述作品。

⑦《马、恩、列、斯、毛泽东著作选读》第160～161页。

⑧《马克斯、恩格斯论艺术》俄文版，第一卷，第129页。

⑨《木卡姆歌词》第57页。

⑩《木卡姆歌词》第283页。

⑪《木卡姆歌词》第107页。

⑫被当作苏菲主义先进思潮的“乃克西班地亚”，是来源于以默罕麦德·巴吾东乃克西班他的名字。

⑬《比林斯基著作》（俄文版）第一卷，第671页。

⑭赛依克力——是中世纪布哈拉的一个著名城市。

⑮《木卡姆歌词》第249页。

⑯波斯语：姑娘的辫子之意。

⑰著名的那瓦依学者、教授阿·赫·艾提马托夫《乌兹别克文学史问题》。第128页。

中国维吾尔木卡姆在国外

买买提祖农

众所周知，1986年，中国木卡姆演出组在英国BBC广播公司演出后，立即引起英国各界人士的震惊。他们对中国木卡姆演出的精湛音乐而倾服。许多报刊均纷纷报道这次演出。中国维吾尔木卡姆第一次登上国际舞台，引起轰动！

1988年，中国木卡姆演出团以强大的阵容参加在香港举办的亚洲艺术节，同年在香港又召开了首届国际木卡姆学术研讨会，香港各报隆重报道这次演出和研讨会。中国维吾尔木卡姆引起香港人士普遍关注。

1990年，中国木卡姆演出团又出访巴基斯坦，给巴基斯坦人民留下了难忘的印象。

1991年。中国木卡姆演出团出访德国、瑞士、荷兰、比利时等欧洲四国，再次在欧洲引起各界的普遍赞誉。

中国维吾尔木卡姆何以在国际上引起关注？为什么法国、德国、英国、美国、日本、荷兰、波兰、南朝鲜、澳大利亚、土耳其、中亚诸国都研究维吾尔木卡姆？

这是因为：新疆自古以来就是丝绸之路的要冲，东西方音乐的交融产生了举世闻名的西域音乐。其中的龟兹乐、疏勒乐、于阗乐、高昌乐、伊州乐等均是古老的维吾尔音乐，在中世纪时非常繁盛。东渐中原后，成为隋唐“十部乐”中的主要组成部分，对隋唐中原文化产生了深远的影响。

之后，这种西域音乐又幅射到朝鲜、日本，对他们的传统音乐又产生了积极的影响。日本人公认其“雅乐”来自中国唐代文化，而唐代音乐的“十部乐”中西域音乐占了六部。维吾尔先民创造的西域音乐，必然成为日本传统音乐发展的借鉴因素。日本人要寻找文化之根自然要研究维吾尔人音乐。

中世纪以龟兹乐为代表的西域音乐，与现今维吾尔木卡姆有着血缘的关系。从音乐结构上看，龟兹乐的“歌曲”、“舞曲”、“解曲”与喀什木卡姆中的“穷乃合曼”基本相似。从音乐律制上看，龟兹乐的纯律、五度相生律，四分之三律在维吾尔木卡姆中仍然保留着，仍然是木卡姆音律的基础。从音阶调式上看，龟兹乐的七声音阶、同主音调式与木卡姆同出一辙。龟兹乐的膜鸣乐器、气鸣乐器、体鸣乐器的组成与木卡姆乐器编配一脉相承。

现今维吾尔的木卡姆，就是古代龟兹乐的继承与发展，有着千余年的悠久历史。从木卡姆中，可以钩稽古代音乐的风采。所以日本及东亚诸国要研究木卡姆，要从其中寻找出与日本“雅乐”相同的因素。文化人类学的热潮，导致日本人、朝鲜人要可遗余力研究维吾尔木卡姆。其目的就是要寻找他们传统文化的源头。

南亚次大陆的印度、巴基斯坦要研究维吾尔音乐，也有其历史原因。回顾历史则清楚，古代的塞人、匈奴人、月氏人、突厥人、蒙古人曾大批南迁。公元78年印度历史上定为塞种纪元，塞种人在西印度统治了若干世纪。公元前165年，月氏人在印度建立了贵霜王朝。公元 7～12 世纪，月氏人。后裔拉其普特人在印度建立政权。公元10世纪，突厥人（塞尔拉）统治印度。公元13世纪，蒙古人势力已到印度。公元16世纪，察合台的突厥人巴卑尔在印度建立莫卧儿帝国。这些民族都是维吾尔人的祖先，他们都溶合到维吾尔人之中。他们南迁，必然会把音乐带到南亚。

1988年在香港国际木卡姆研讨会上，美国马里兰大学 Jozef M. Pacholczyk 教授播放克什米尔马卡姆音乐时，我们发现其旋律与维吾尔民歌十分相似。这种现象说明，维吾尔卡木姆音乐随着民族的迁徙传到了南亚并一直在民间保留着。所以，要研究南亚文化，必然要了解维吾尔音乐。印度、巴基斯坦要研究莫卧儿帝国文化，就不能研究察合台汗国文化。从历史、地理、宗教等因素上来看，南亚次大陆诸国关注维吾尔木卡姆是十分自然的。

波斯、阿拉伯诸国关注维吾尔木卡姆更在情理之中。在西亚，北非与东非，信仰伊斯兰教的诸国中都有类似木卡姆的传统音乐，他们有几个共同之处，即乐律上均使用四分之三音，既不同于东方的五度相生律又不同于西方现代音乐的十二平均律。其特点是中立三度和中立六度的使用，使音乐别具风味。此外，乐器上的使用也有类似或相似之处，最典型的是均使用一种打击乐器——达甫。当然，在音乐节奏上必然会出现一些近似的鼓点。另外，在音乐术语上，均使用波斯、阿拉伯的一些专用词，这种现象使国外学者引起了一些误解，他们断言中国维吾尔木卡姆源自阿拉伯，而实际上并非如此。现今伊朗的传统音乐称“达斯特加赫”，印度称“拉格”，叙利亚称“穆瓦莎赫”，埃及称“多尔”，北非四国（阿尔及利亚、摩洛哥、利比亚、突尼斯）称“努巴”。从名称上看，均与中国维吾尔木卡姆不一样。波斯、阿拉伯关注维吾尔木卡姆，不仅因为宗教信仰一样，文化心理有共鸣，而更主要的是研究为什么会产生这种原因的历史。

人们不会忘记，历史上突厥人、蒙古人曾相继统治过阿拉伯许多地区。伊拉克的首都巴格达，曾是阿巴斯王朝的都城，公元8世纪曾是阿拉伯音乐的中心。自公元1258年巴格达被蒙古旭烈兀征服后，伊拉克一直处于外族的统治之下。历史告诉我们，当时蒙古文化统治者大多是维吾尔人。那么，维吾尔人的音乐在巴格达流传则不是主观臆断。

伊朗情况也不例外，突厥人在伊朗于公元11世纪消灭了萨曼王朝。这些来自中亚的突厥人在伊朗建立了伽色尼王朝。自此，伊朗一直被突厥人和蒙古人统治，直到16世纪才结束外民族的统治局面。过去人们只注意波斯文化对东方的影响，但他们忘记了月氏人、哌哒人、柔然人、突厥人和蒙古人自古以来从东西迁的同时，他们把古老的西域音乐带到了伊朗以及西亚其他地区。维吾尔先民的文化对西亚文化有过深刻影响。伊斯兰学者们要研究中国维吾尔木卡姆，就是要解开为什么伊斯兰国家都有类似木卡姆风格的音乐？究竟是谁影响了谁，这个“斯芬克斯”之谜！

欧洲学者关注中国维吾尔木卡姆也有其历史原因。欧洲人公认其音乐受到了伊斯兰音乐的影响。如通过西班牙传入了不少乐器，其中就有拉巴甫（Rabab）、纳格拉（Naggara)、哈甫(Hap)弹拨尔（Tabtr）、苏尔奈（Surnay）、等等。这些乐器不仅在阿拉伯世界使用，而且在维吾尔音乐中也在使用。但“哈甫”在中国史书中记载为“箜篌”，是西域古代乐器之一，只是现在已不使用。欧洲音乐中有不少受到伊斯兰音乐影响，在乐曲上也可看出，如《土耳其进行曲》就是采用土耳其民间音乐的素材。众所周知，土耳其与维吾尔文化有着千丝万缕的联系，土耳其虽与中亚相距万里，但其语言与维吾尔语仍然有许多地方是相同的，其音乐更是如此。

欧洲学者们要究竟本民族的文化，要研究丝绸之路，自然要关注中亚，要研究东西方文化是如何在中亚交流融合的，要研究伊斯兰文化是如何形成的，当然要研究中国维吾尔文化。

联合国1986年制定了全球文化发展十年计划，其首要任务是丝绸之路的考察与研究。随着世界范围的丝绸之路热，中国维吾尔木卡姆必将更加引起世人瞩目。中国维吾尔木卡姆将以其精湛的艺术更广泛地走向世界，走向未来。

论十二木卡姆的特征

玉山江·加米

十二木卡姆是维吾尔族人民优秀文化遗产之一。这是一部篇幅巨大的歌曲音乐系统。它以历史悠久、结构完美、表现手法独特和音色丰富多彩而独具特色。

悠久性：

十二木卡姆并非一个时代或某个人的创作产物，而是广大劳动人民在许多世纪光辉的文化历史长河中不断创造、发展、充实、完善所进行的炉火纯青的创造性劳动的结晶。据研究成果来看，其结构原则当属于维吾尔族人信仰原始宗教时期的产物。

十二木卡姆在自己的历史发展过程中经历了多次的增补、删减、合并、吸收借鉴及提炼等复杂的历史过程，它伴随着古代音律、传统民间乐曲的需要、音乐节奏的更新、舞蹈和歌词的不断发展而得到了充实。可以肯定的一点是：在长期的历史时代里，由于维吾尔族人民与中亚诸突厥部落共同居住生活在一起，维吾尔族的文化艺术对其他兄弟民族产生巨大影响。同时，也接受了邻近民族部落文化艺术的影响。当然由于历史、地理位置、政治状况、语言亲属、心理共性等原因，各民族之间相互影响、渗透是自然正常的现象。十二木卡姆是符合维吾尔律字的规律创作的，在特定的形式下而定型化的成套的十二部大型音乐作品。在篇幅方面、演奏方面，与西洋交响乐迥然不同。从木卡

姆音乐层次结构的独立性和民族特色，我们可以感受到其历史悠久和社会艺术价值之昂贵。十二木卡姆反映了痛苦、悲伤、苦闷、哀怨、兴奋、欢乐、活跃、振奋等情感。她把听众的想象力带到遥远的往昔，用完美的丰富的音乐语言表达了维吾尔民族生活的各个方面。她之所以有如此之魅力，正在于其层次结构上的独具特色。

十二木卡姆分为三大部分，第一部分为序曲和穷乃合曼①，第二部分为达斯坦②，第三部分为麦西热甫③。穷乃合曼包括：太孜、怒斯赫、赛力坎、朱拉、赛乃姆、潘吉尕、太喀特、穆斯合合扎特和曼尔琥勒等乐章。

达斯坦部分的每一个乐章都由一个曼尔琥勒和由三至五个乐曲组成。

麦西热甫部分：由三至六个乐曲组成，散序的最后两部分中通过乐曲的反复而结束。

乐曲的情绪：

序曲本身集中了木卡姆中各种曲式的基本成份，演奏起来舒缓、悠扬，并起着为该木卡姆定调的作用。

穷乃合曼以其音乐节拍、打击乐器变化的丰富、形式的多样性而富于忧伤、优雅、愤怒和悲苦的情感及战斗的内容，因而演奏时要求运用比较高超的演奏技巧。

达斯坦部分：它同节拍、打击乐器的坚实有力、清晰迥然有别。歌唱要以高昂激越的情绪，其歌词均采用历史上著名的传说和叙诗。

麦西热甫部分：乐曲富于跳动性，明快、活泼，洋溢着极为热烈欢快的气氛。无论对听众还是演奏者都能激发起极为热烈、昂奋的情绪，使他们忘却倦意，沉浸在音乐造成的欢乐海洋之中，仿佛所有的人都在为这部大型优秀音乐作品的演出成功而欢欣鼓舞。这就是木卡姆音乐曲式结构科学性之所在。

木卡姆曲调中的连贯性和和谐联系。

木卡姆曲调按其排列顺序具有连贯性。这种连贯性使木卡姆中的每一个调式具有相对独立和和谐的联系，从而确定了它的排列顺序正如不能将木卡姆太孜穿插到麦西热甫中间，甚至不能用第一麦西热甫去代替第四麦西热甫一样，其位置不能随意调换。相对的独立性是指其具有独立的调式即独唱时的独立性。调式上的相对独立性既使附属木卡姆在和谐联系上具有一个整体性，又增强了其表现力，使其独具特色，变化万千。

演奏木卡姆时的科学性：

由于木卡姆是一部炉火纯青的科学的音乐作品，因而不能漫不经心地加以演奏。例如：不能在达斯坦的中间或者麦西热甫的中间随意地塞进序曲，如果那样木卡姆的巨大生命力和科学性将会被破坏殆尽。因此，正如滔滔江河首先从发源地开始流淌一样，木卡姆乐曲也应从其乐曲的序曲部分开始演奏。如果时间地点等条件允许，根据场合，木卡姆的再一个“散序”之前都可以演奏序曲。演奏上的这种科学性，严谨性，使木卡姆的完整性不至于受到破坏，其价值不至于遭到损伤，其巨大的生命力才得以保留、发挥，从而自古至今世代相传。因此，我们应当使这一优秀文化遗产日臻完善，并在其系统化、成套化等方面做出贡献的人民艺术家，致以崇高的敬意和表示由衷的敬佩。对学习、钻研木卡姆乐曲，使其世代流传的前辈及在整理、传播、记录歌词及曲谱，使其发扬并上升到理论高度做出卓越贡献的先辈们表示崇高的敬意和由衷的钦佩。他们是：距今1500年之前的苏祗婆、距今1000年之前的艾卜纳司尔法拉比、距今500年前的纳瓦依、距今500年之前的阿曼尼莎罕、克德尔汗叶尔坎迪、拉失德汗等。同时，在20世纪从事木卡姆演唱活动，后来到伊犁传播木卡姆的穆罕默德毛拉，将毕生精力奉献给了木卡姆事业；将十二木卡姆的原貌保留至今，并于1953年灌制了录音带而传给我们的著

名的民间乐师木卡姆专家吐尔地阿洪、肉孜弹拨尔等人。

艾甫尼希曼木卡姆：

关于艾甫尼希曼木卡姆存在着两种观点。一种观点认为：艾甫尼希曼木卡姆就是十三木卡姆；另一种观点则认为艾甫尼希曼是十二木卡姆中表现悲伤、痛苦乐曲的总和。我认为：第二种看法有相当的理由。因为：第一，“艾甫尼希曼”一词的词汇意义是眼泪，有些辞书中补充解释为“眼泪之泉”。毋庸置疑，艾甫尼希曼乐曲中把十二木卡姆中的每一段中表现痛苦、忧伤、悲戚乐曲中优雅动听的都集于一身。因此它成为抒发饱经忧患的先辈们痛苦、悲伤并表现他们为同命运抗争、反抗吃人的万恶时代的反抗精神而具有代表性的乐曲总汇。关于“艾甫尼希曼”还有一点需要说明的是：“艾甫尼希曼”的录音我们研究室还没有原品，所以许多人对它的存在持怀疑态度。但是“艾甫尼希曼”是在民间经常演唱广为流传的曲调。这是不容置疑的。其根据如下：据长期从事木卡姆演奏及研究的哈司木歌手、木沙阿卡、吐鲁番的艾山司马义、沙塔尔乐师玉素甫、吐尔达洪、哈密的毛拉阿卡、阿克帕夏、伊犁的肉孜弹拨尔、哈桑弹拨尔、先父加梅阿洪、沙吾提孜克尔艾力潘塔、加若拉也夫、艾孜姆毛拉等人讲述：“30年代的穆罕默德毛拉、尼希卡尔祥阿洪，在伊犁地区曾大规模地演唱过曼木卡姆。”

另一个根据是：在1953年录制的吐尔旦的录音带上曾录有“艾甫尼希曼”乐曲。当时亲自参加录音并记谱的万桐书同志可证明此事，并说至今该录音带仍存在仓库中。第三：“艾甫尼希曼”乐曲不像十二木卡姆中每一个木卡姆一样，它没有定型化“品位”和独立性。仅仅是十二木卡姆中间的一个层次，犹如从十二朵芬芳馥郁的鲜花中采撷了其中最美的一朵。总之，“艾甫尼希曼”乐曲中如果具有木卡姆一样的独立性、完整性等特征的话，我们聪明智慧的艺术家们就会将它定名为十二木卡姆，

这是理所当然的事。

木卡姆的未来。

利用吐尔地阿洪的录音材料而整理加工完善的十二木卡姆搬上舞台以后在人民群众中引起了很好的反响，并受到热烈的欢迎。同时，对木卡姆的整理，提高工作得到了中央和各级政府领导的关心、支持，关于1976年成立了“木卡姆研究室”，为学习、研究木卡姆，并使其发扬，创造了条件，开辟了园地。

由30人组建的研究室通过十年的辛勤努力，将木卡姆的整理研究结合起来，通过系统地学习，全面深刻地领会十二木卡姆的精神，并将其搬上舞台。专门制作录音，在广播电台播送、发放录音带，在国内外引起了极大反响，在世界舞台上演出为祖国争了光。这一成就是“十二木卡姆具有世界声誉的又一体现。

1989年3月在政府的支持下成立了颇具规模的“木卡姆演奏团”和“木卡姆研究学会”，这就使得木卡姆为我们这个时代和人民服务的大门更加敞开，锦上添花。这是应该在历史的金色篇章上大书特书的功德无量的一件好事。

史振天　译

注：

①“穷乃合曼”：“乃合曼”意为“曲”；“穷”意为“大”，“穷乃合曼”即大曲之意。它是十二木卡姆音乐结构的第一组成部分。

②“达斯坦”，意为叙事诗，长诗，为木卡姆音乐结构的第二组成部分。

③麦西热甫：为维吾尔民间的一种传统的娱乐形式、系木卡姆音乐结构的第三组成部分。

关于十二木卡姆的研究方向

阿不都克里木·热合曼

新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会成立以来，将维吾尔十二木卡姆的研究纳入了社会科学研究总体范围之内后，使其在这方面取得了初步的成绩。

十二木卡姆的研究，因其自身的研究对象，音乐主体、研究范围、研究层次和方法论原则等方面而别具独特的风格，其复杂程度，以及所涉及的范围比起古代书面文学遗产既深又广，而且具有无与伦比的艺术价值。

维吾尔《十二木卡姆》像藏族的《格萨尔》蒙族的《江格尔》、柯尔克孜的《玛纳斯》等英雄史诗一样具有世界性的影响，是我国的文化珍宝，是维吾尔音乐之母，她是新疆这个“歌舞之乡”的象征。所以，在目前统一性的传统文化研究领域里，是一个非常有意义的课题。这就要求我们深化这一方面的研究，从现在的宏观研究走向微观研究，并要求我们全力以赴将可以抢救的全部文化遗产从速加以收集、整理并进行系统地研究。著名的学者及历史学家摩尔根，曾在《古代社会》一书的序言中，劝诫人们对具有古代文明的印地安人的频临死之边缘的文化要加以保存时这样写道：“学者们可以将埋在地底里已变成化石的文化遗产保留下来，但是将印地安人的技术、语言和制度永久性保存下来，却是一个相当困难的问题。3 000多年来，它在日益消亡。在美国文化的强烈影响下，印地安部落的民族文化日益走向灭

亡，其语言及技术正在消失，制度正在瓦解。今天，很容易搜集整理到的东西，几年之后，也许就会变成辨别起来很困难的东西。这就强烈要求我们美国人在这片美丽广阔的园地中能采集到更多的果实。”①同样，我们也应尽最大的努力将作为民族音乐之母的十二木卡姆及相关的地方（变体）木卡姆乐曲加以收集并进行周密地研究。

不言而喻，木卡姆学是人文科学研究中独具特色的一门综合性学科。所以，在木卡姆研究中发生争论的某些不同观点，是科学研究中的一种正常现象。但是，这种争论并没有与研究对象，方向发生联系。不应主观地形式主义地在僵化的思想范围内任其自由泛滥。如果不厌其烦地将大家都承认的看法拿出来讨论，就像地球自转一样，永远也跳不出这个框框。作者意欲在本文中对木卡姆究方向中常见的观点提出自己的一些看法。

1.维吾尔十二木卡姆名称的民族起源问题

将有关十二木卡姆研究中的观点归纳起来可以集中为几个主要论点：

第一：十二木卡姆民族起源同张骞时代的《摩诃兜勒》②乐曲有关。

第二：十二木卡姆的民族起源同苏祗婆的《十二音级乐曲律》有着联系③。

第三：十二木卡姆同唐朝时广泛流传于内地的伊州乐（哈密地区）、龟兹乐（库车地区）、疏勒乐（喀什地区）和于阗乐（和田地区）等维吾尔族大型乐曲是一脉相承的。

第四：维吾尔十二木卡姆是维吾尔族皈依伊斯兰教之后，伊斯兰文化文明的产物。

诚然，比较典型的这些观点，都有与自身相适应的分量和道理。都有着以特定的时代和时间范畴为依据来解释木卡姆民族起源的这一共性。众所周知，任何一项研究都允许从实际出发进行

科学推测，但是，推测毕竟是推测，它是无法代替历史的论证的。

纵观维吾尔十二木卡姆从创造到传播的整个发展过程，可以看到，十二木卡姆隶属于民间艺术，其特性是艺术民俗的要求组成部分，对有关民俗的古代文物的民族起源历史用像书面文物的历史一样的最高的精确度去加以论证是不可能的。对于适应于一个民族人民心理特性及美学情趣而产生的传统歌曲和乐曲的艺术风俗习惯更是如此。因为，民俗范围内的比较大型的作品，例如：如同《乌古斯纳曼》、《玛纳斯》等和十二木卡姆一样的大型系统化和成套化的大曲并不是在某个时代突然产生出来的。艺术地反映柯尔克孜人民悠久岁月历史进程的《玛纳斯》史诗，从其形成到比较完善起码经历了6～7个世纪的历史过程。所以，玛纳斯学家将这部史诗形成的历史同9～16世纪这段时期联系起来加以解释。要搞清木卡姆现象的民族渊源则是更是复杂的一个课题，从方法上看，这与确定史诗的历史时代有所不同。因为一个民族的歌曲乐曲艺术具有和谐的历史连贯性，我们现在所讲的十二木卡姆仅仅是指叶尔羌汗国时代在著名木卡姆学家的克德哈汗、叶尔玟地和阿曼尼莎罕王妃主持下，根据维吾尔民族乐曲规律，重新整理使其成套化和系统化的大型音乐主体。并不包括各个地区独具特色的地方歌曲、乐曲，我们不能够否认在整理木卡姆的16世纪，如同今天一样，存在着与十二木卡姆的音乐层次没有直接联系的许多歌曲、乐曲的可能性。从有关十二木卡姆的讨论中可以得知，不能将它形成成套的一种音乐主体时代（被称为十二木卡姆的时代）同在此之前原本就以个体形态存在于人民当中的木卡姆乐曲结构中的原材料出现的时代混为一谈或等量齐观。非常明显，这种看法在公众舆论中不会有异议吧！从这点出发，将十二木卡姆民间起源同西汉时代的《摩河兜勒》，和四五世纪的龟兹人苏祇婆

的《十二音阶乐曲律》或者唐代中期带到长安的伊州乐、龟兹乐、疏勒乐、别什拥力克乐等联系起来加以解释显得合理一些，但这全部是设想，至今还没有掌握足够的证据来证实这一点。

为了肯定由设想而产生的上述论点，必须要有能够解释十二木卡姆同西域古代乐曲之间的内在联系的音乐规律和历史事实，或者至少是在属于汉代或唐代的歌曲、乐曲结构中有足以证明存在十二木卡姆调式因素的痕迹的音乐事实，只有在那时，这样推测才能具有可靠的科学依据。

还需强调的是，木卡姆历史的早晚问题并不影响其作为古典音乐的资格，所以在没有掌握可靠的历史及科学根据的情况下，将木卡姆民族渊源同这个或那个时代的乐曲联系起来解释是不太有必要的，但这样讲并不意味着在木卡姆产生之前维吾尔族就没有民族乐器、音乐艺术。在维吾尔族信仰萨满教的远古时代，所有宗教仪式中，就有萨满的带领下按氏族群体演奏，像《跳神》一样的舞蹈乐曲。现代维吾尔民族乐器中的手鼓，就是那个远古萨满时代的礼物。另外，从克鲁姆，阿勒泰和天山山麓发现的岩画中的舞蹈场面中可以知道，维吾尔族歌曲艺术有着悠久的历史。起码可以说萨满时代是原始歌曲乐曲艺术上升到高阶段的一个时代。但是，能否就此将十二木卡姆和萨满时代的原始乐曲联系起来呢？对此有几分根据？这都是值得深入研究的问题，在没有足够证据的条件下，随心所欲地将木卡姆的历史年代提前或推后都不是科学的态度。实际的和有现实根据的科学结论是维吾尔族古典音乐十二木卡姆是维吾尔民族优秀传统音乐艺术形式高度集中和高度发展的结果，它作为十二部大型音乐作品，是在维吾尔乐曲学的历史发展基础上产生的。

关于维吾尔的古典音乐十二木卡姆，毛拉艾斯买图拉本尼，毛拉特满图拉磨吉孜于1854、1855年撰写的一书作为维

吾尔木卡姆研究的资料，虽然由于时代的局限，书中难免存在一些缺陷，但它是能够为我们提供有关澄清十二木卡姆发展历史中的一些问题的重要线索的唯一著作。磨吉孜在该书中将艾卜纳斯尔作为音乐的第三鼻祖而谈到他的，夸赞这位人物"……在音乐科学上非常成熟，他亲手制作了卡伦琴并加以演奏，并将其传授给乐徒们……"。⑤由此可见，最初的木卡姆名称的产生和尚未成套的零散乐曲被称为"木卡姆"，同法拉比和法拉比时代（9～10世纪）是有联系的。从前苏联学者塔马拉艾勒巴克耶娃的观点来看，自"9世纪以来，东方著名学者们在有关音乐的著作中对木卡姆的理论根据及其特性提供了有价值的知识，包括艾卜纳科尔穆罕默德艾勒法拉比（870～950年）的东方音乐理论基础，艾卜艾勒以宾森纳（980～1037年）对音乐声学、音程、节奏等问题都赋予了深刻的概念。在东方，木卡姆的形式，学者们将其归属为10世纪，前苏联著名的音乐学家赫·库西纳日夫就支持这种观点。艺术学科博士意·拉德加博夫认为虽然木卡姆这一术语自艾卜纳斯尔艾勒法拉比时代以来，就曾出现过，但在中亚人民中木卡姆这一形式是在阿拉伯人入侵很早以前产生了。⑥

也就是说，维吾尔十二木卡姆形成成套的音乐体系是经历了一个漫长的历史发展进程的。木卡姆名称使用阿拉伯语，并不能为十二木卡姆是从阿拉伯文化及音乐艺术中派生出来的这种说法提供依据，因为从吐鲁番、库车等地区的千佛洞中表现佛教音乐艺术的壁画里，可以看到舞蹈演员及乐师们运用古代维吾尔族乐器——乌德、卡龙、手鼓、萨帕依、埃介克等进行娱乐的场面，从而证实了维吾尔族音乐艺术在伊斯兰教进入新疆之前就得到了很大的发展。磨吉孜在其著作中提到，继法拉比之后的"乐圣"中的14位是15、16世纪的著名诗和木卡姆家组成的。该书中所谈到的16个木卡姆中有13个是和这些诗人及木卡姆家的

名字有联系的。被称为“磨吉孜”（木卡姆）的这个单个的乐曲从音乐结构上来讲是现代成套的木卡姆中被称作散曲的零散打击乐曲（不用手鼓伴奏）的乐曲，但木卡姆及木卡姆名称的出现是同9、10世纪产生的中亚阿拉伯文化有联系这个推测却是有可能的。既使将木卡姆的起源同伊斯兰之前时代的歌曲乐曲联系起来解释并不令人惊异，但将其成套化完善并纳入音乐体系却是中亚即包括塔里木流域伊斯兰化之后的事。所以在探论有关木卡姆的民族起源问题时，在我们手中没有足够的历史文献和音乐证据的条件下，第一：在相对地将《音乐史》作为参考资料的同时，应在别的将源方面尽可能地收集一些可靠的信息。第二：探索十二木卡姆的民族起源时，在求助于伊斯兰文化圈的同时，还应从科学的角度出发，承认伊斯兰文化之前的民族乐曲、乐调在以后的时代披上伊斯兰文化的外衣，这对十二木卡姆这一具有民族风格的古典音乐在一定程度上奠定了基础。

2.十二木卡姆的归属问题

对于十二木卡姆的归属问题，在过去的一段时间里，在舆论界曾不断展开过议论和争议，引起争议的主要因素，是在当时的条件下（在十二木卡姆尚未成套化的时代）大部分木卡姆的名称都是以阿拉伯语或是波斯语命名的。原来这是由于当时维吾尔族的历史、社会、经济及语言发展历史等造成的，是当时不可阻挡的时代潮流。世界各个民族的文化历史上都出现过类似的情况，伴随着每一次的宗教信仰的转变，都会带来一个民族在文化及思想意识型态各个方面的变革和转变，这是世界历史中经常发生的正常现象，所以，因木卡姆名称用阿拉伯语或波斯语命名而怀疑其民族特征及民族归属性是多此一举。这如同在信仰伊斯兰教之前，因受印度佛教文化影响，维吾尔族喜欢用梵文给自己另起名讳在自己喜爱的著作中加点梵文，并不能说明那个时代

的维吾尔族文化归属于印度文化一样，我们不能一看到由伊斯兰文化的推动下中亚和新疆地区在其文化中出现的阿拉伯及波斯语成分时，就否认民族的归属性。否则，就等于否认我们整体民族的民族文化及文化产物。

其实所谓的十二木卡姆“归属”问题，是人为地纳入研究课题中去的，因为，迄今为止，无论是阿拉伯，波斯（伊朗）人或者是操突厥语的其他民族，在他的木卡姆或音乐学研究中，并没有对维吾尔族的十二木卡姆及其民族起源学的民族归属问题提出异议，也没有企图将其据为己有。而且这是不可能的。因为，音乐是一个民族精神世界的最高层次的体现，是民族风格和民族特性的鲜明标志，像十二木卡姆这样大型古典音乐在维吾尔民族中能扎下如此深的根，是和一个民族整体对美学的要求和精神上的完美有着直接的联系，我们从十二木卡姆中可以体会到维吾尔精神的精华，在当时的历史条件下，由于阿拉伯的统治使得伊斯兰教对伊斯兰文化圈中的许多国家民族产生了深刻的影响。许多民族的姓名从伊斯兰教之前的多元化变成为阿拉伯、波斯语等类，正如不能一看到现在维吾尔人沿用的默罕默德、阿不都赛依提、阿不都赫力力、热比亚木、哈地卡、哈力马、祖赫拉等姓名，就认定他们是阿拉伯人一样，当然不能因木卡姆的名称是用阿拉伯、波斯语命名的，就将我们的精神财富说成是外国的礼物。如果我们将所谓的木卡姆“归属”问题作为研究课题的话，那只能是徒劳无益的。仅仅从意义学及民族学角度来考察木卡姆及木卡姆名称是由哪个民族语言命名的，并不能澄清木卡姆“民族归属”问题，如果确有必要对木卡姆归属加以考证的话，应将其从传统的音乐乐曲的民族个性及共性方面从比较音乐学的观点加以研究。

虽然世界上存在许多不同的民族，但基于他们在语言文化方面的亲属关系及人种的同源性，只分成几种大的语言体系和文化

类型，同样，作为体现民族精神的铿锵有力的歌曲音乐也可根据其具有在音调类型、声乐体系、音律、伴奏乐器及打击乐方面的乐器规律的和谐性及地区性的共性，可分成乐器类型（范畴），属于一种乐曲类型民族的传统音乐中的曲调及音阶方面，除了有物理、数学、声学等共性外，还有社会、历史、经济、文化及民族心理亲缘基础上形成的共同因素。因为“音乐的基本规律是具有共性的，但其表现形式却是多种多样的，它们必须具有民族形式和民族风格……艺术离不开人民的风俗习惯、感情、语言及民族历史发展”（毛泽东《同音乐工作者的座谈》）。基于这一点来看，维吾尔人民的古典音乐——十二木卡姆是属于一定的一个世界性的乐曲类型，而不是一种孤立的精神产物。同时也不是所谓的丧失了民族属性的共同财富。它也同其他民族的大型古典乐曲一样，是既具有民族个性又有艺术共性的系统化的音乐。当我们欣赏别的民族的歌曲和乐曲时，会感觉到从音色方面来讲和我们的民族音乐有着相似之处，共同的曲调音色所产生的激情掩盖了我们的乐感，这没有什么大惊小怪之处。对各民族音乐文化中的这种共性产生过程中的内部及外部原因，不能科学地加以理解时，就会出现过去一段时间内有意或无意地怀疑我们音乐遗产的民族归属性的倾向。

正如在民间口头文学中，存在着阿凡提这样的世界性形象及国际人物一样，在各个民族多层次的音乐宝库中，因在相互之间文化联系的影响下自然产生的共同因素从另外的角度上去进行解释就会引起混乱及民族虚无主义。

近些年以来，我们的音乐研究者们从比较音乐学的角度出发，将维吾尔十二木卡姆同其他民族的（阿拉伯、波斯、印度……）木卡姆音乐结构加以比较提出了初步的一些意见，这些意见集中指出了，一个民族因其音乐结构上的相互文化交流影响下所产生的共性，及个性，是自然的和正常的现象。可以这样说，

作为维吾尔歌曲乐曲之母的维吾尔十二木卡姆是以历史连贯性的民族主体为基础，接受邻近国家及民族文化（音乐艺术）的影响。这种吸收首先是以服从本民族音乐的主体及乐曲律学特征为条件的。另一方面，在东方文化历史中，维吾尔音乐以其老大哥的姿态对兄弟邻国及民族的乐曲艺术产生了深刻的影响，这一点从"丝绸之路文化"时双向文化交流而兴旺发达的中亚及塔里木文化中就可清晰地看到。所以因历史、社会、经济及地理因素导致形成的各个民族的语言文学及文化等方面，尤其是歌曲音乐方面相互之间的影响是不能够否认的，但是这种影响是决不能代替我们民族音乐的产生发展史方面的鲜明个性及民族属性。这可以从历史发展规律中清楚地看到，正如俄国维吾尔学家阿·葛·玛力亚窝肯所指出的那样"包括维吾尔历史的任何一个民族的历史不仅仅是基于整体规律，而且还取决于适应于具体社会的特征，诚然，我们拒绝外部因素的影响是没有必要的，但外部因素往往不具有决定性作用。"⑦

在时机成熟时，我们以大家所面临的这一事实将提醒众公显得并不多余：十二木卡姆在悠久的历史长河中，作为维吾尔人民心中的神圣的艺术之神提供了精神力量和美学享受。它以不可言状的程度颤动着我们的心弦，同我们的心理发生共鸣而合为一体。真正被十二木卡姆的音乐所陶醉并要求它能动人心魄的人，毫无疑问，当属维吾尔族。我们的人民的心灵美感和精神上的进取性，和木卡姆世界是如此的紧密相联，以至于在十二木卡姆横遭践踏的"文化大革命"时期的险恶日子里，也未能使我们的人民放弃这一精神财富。显然，没有歌曲和木卡姆，是不可能设想生活的美丽、欢乐及真理。这对维吾尔族简直是不可思议的事情。从十二木卡姆中可以体味到维吾尔民族精神世界的最高境界乃至最细微的环节这个精神历程。在别的民族文化中它未必能留下像我们一样的如此深刻的美好感受。所以，关于

《十二木卡姆》的归属问题事实上是不值得讨论和引起怀疑的一个问题而已。

3.十二木卡姆是城市化文映的反映。

有一点很明显，城市化文明同尚未城市化的文明之间存在着一定的差别和距离，而且这种差别在音乐艺术中显得更为突出。具体地说，这种差异在音乐结构的简单或复杂程度，乐曲旋律的单一或者丰富，对于伴奏乐曲要求的高低程度（乐队化程度）等方面反映得很明显。对十二木卡姆的音乐结构及其演奏过程做一次细致的考查，就可以确定它的确是城市化文明的音乐主体，一段时期在极左思潮影响下，有些人将十二木卡姆定为是什么“宫庭乐曲“、“宫庭艺术”，试图曲解木卡姆的古典性及人道主义精神。虽说从内容实质方面将十二木卡姆说成是“宫庭音乐”是不符合木卡姆的社会性质的错误看法，但从其形式上讲并不能掩盖它是城市化文明的反映这一事实。所以，没有必要惧怕这些所谓的“名称”。

对于十二木卡姆是城市化文明的产物这一说法，可以把它的音乐结构及木卡姆歌词作为一个整体来加以解释。磨吉孜在《音乐史》中引用了艾卜纳科尔法拉比的《乐师线》中的一段话“音乐是以其无言之情燃起人类灵魂精神火花的因素，如果给它配上诗词（歌词），就会了解什么是情。”⑥这可以告诉我们，只有像十二木卡姆这样系统化及成套化的交响乐曲的乐曲音乐同与自身相匹配的歌词结合起来，才能具有真正意义上古典特性。在论证十二木卡姆是城市化文明的反映这一论点时，要求助于维吾尔社会历史层次及文化阶段的职能特性。

学者们从语言及民族特征方面将突厥民族分为乌古斯（维吾尔、花剌子模、乌孜别克、土耳其、阿塞拜疆、土库曼等）及克普恰克（哈萨克、柯尔克孜、克恰克、塔塔尔、阿勒泰等）两个语组。这两大组民族的社会发展阶段，生产手段，文化心理及社会意识形

态等方面存在着一定程度的差距，乌古斯组中的民族其城市化进程比较早，主要集中于城市或是乡村，以定居的农业为生，而克普恰克组中的民族基本上是以游牧为生。社会发展阶段中的这些现实差距，从他们的口头文学传统，包括传统歌曲，音乐艺术上得到表现。这可以通过两组民族的叙事诗、史诗的体裁特征中的区别中得到证实。如果说克普恰克叙事诗是建立在诗歌的歌谣体形式，即“巴尔麻克”韵律体系的基础上的话，那么乌古斯叙事诗则是建立在诗歌的综合形式上，即阿曾孜韵律体系的基础之上。在民间史诗演唱过程中，可以说自始至终是和歌曲和音乐是溶为一体的。当时形成了没有音乐就不演唱史诗和没有叙事长诗就不能演唱的状况。存在于这两组中述事性史诗风格上的差距的产生有着深刻的社会、历史及地理因素。

总之，不同的社会环境及地理条件导致了这两组民族的艺术心理及美学感知之间的细微差异。结果，克普恰克组中的民族为适应其游牧生活，将不要求复杂中多变的单一的通俗的曲调作为其音乐结构的基础。没有产生乐器多样化的要求，并没有将其作为唯一的手段。所以，克普恰克组的民族没有产生一种纳入一个体系阿勒泰及其他民族相反，维吾尔人却忘记了自己的民族和部落，只用某一城市或家乡的地名来表示自己的宗教。⑩可见，维吾尔传统乐曲中得以完善并变化成套的木卡姆体系，必然是同城市化文明的趋势及对美学的追求是分不开的。

为什么十二木卡姆没有能够对与维吾尔邻近或历史上共命运的哈萨克、柯尔克孜等民族音乐艺术产生影响呢？为什么这些民族中不存在“木卡姆”现象呢？为什么甚至在免受城市影响的维吾尔偏远地区（偏远农村）中，十二木卡姆的影响力也不很明显呢？当然，这是比较复杂的需要独立研究的课题，但究其成因也不会超出以上的观点。即关于十二木卡姆对其他民族及地区所产生的影响问题的成套的大型木卡姆作品。前苏联

的学者们也赞同这种看法："引起关注的这一事实是，在突厥民族当中只有乌古斯人有木卡姆，他们是现在的维吾尔族，阿塞拜疆人，乌孜别克族（在他们的民族成份中被同化的维吾尔族居多），土库曼人，土耳其人。"⑪

在克普恰克组当中，由于音乐是以质朴的曲调组成的，与其相配的诗歌（歌词）形式也是单一，简短的（阿鲁孜韵律）。例如《玛纳斯》、《库布兰德》、《阿尔帕米希》等著名的述事长诗的乐曲从头到尾局限于5～6种曲调的变化，而且以口头形式来演唱。不用借助于演奏工具。相反，乌古斯组在艺术传统上依靠其丰富的音乐基础，具有多层次和多元化的特点。立体声感觉比较复杂，这种情况要求乌古斯人在其述事长诗中的歌词部分由四行诗，格则勒，穆含买斯等阿曾孜韵律的各种形式而组成。另外一方面，城市文化中不可避免的相互文化交流的结果使得除了地方音乐情节之外，也混杂着邻近民族的音乐情节。例如《艾力甫与赛乃姆》史诗中有40多种曲调变化。

之所以要提到以上两大组民族之间的艺术传统或音乐风格的特征（差异），是因为要确认维吾尔十二木卡姆具有符合城市化人民的特性这一点。同时也是要解释十二木卡姆的歌词是由希佳孜拜赫里，热佳孜拜赫里，穆萨里木拜赫里等阿鲁孜韵律的多种分体，多种调式变化（约有242个纳格曼，的构成的情况及其原因。仅仅从十二木卡姆产生及传播的范围来看，也可以知道以上论点是完全符合事实的。我们所讨论的关于十二木卡姆的形成及成套化的主要地区是以塔里木流域，特别是塔里木盆地南缘的疏勒、叶尔羌、和田等地区，这些地区是西汉史籍中提到的西域三十六国中的著名城市。而且维吾尔族人最初跨入农业及城市生活中也是从塔里木流域中气候比较温和的这些地区开始的，从这点上来看，也可以说在操突厥语言的诸民族中维吾尔族是最早城市化且经历封建的定居生活最长的一个民族。俄罗斯突厥学家巴

斯卡考夫对此曾讲道："哈萨克人直到20世纪初还保留着氏族部落制度，然而乌孜别克人尤其是维吾尔人却早已废除了氏族制程的残余，经历了长期的封建时代。其结果，同牢固地保留了自己氏族——部落关系的哈萨克，哈剌哈尔帕克，可以依据以上的客观条件从历史，社会和地理环境的不同而导致了语言及文化发展的历史层次相联来加以解释。

在解释"城市文化"这个概念时，它的范围并不单纯地局限于城市人民创造的文化遗产上。这个概念是通过和原本简单且通俗的"乡村文化"相比较而提出来的，它代表了具有典型性的民族文化体，或者它指出了民族文化中具有更加光采夺目的古典特性。

现在所说的木卡姆（原来的木坎姆）从词源学角度来讲除了有"位置卜地点、程度"和"音调、乐曲"等意义外，还确指为在音乐领域依照某种次序进行整理而纳入系统成套的古典乐曲的一个音群或是一组乐曲的名称。这里的"古典"一词既有"古代"一义，又有"高尚、伟大、宏伟、先驱"等义，这也是给予十二木卡姆特点所做的适当的评语。所以说，将十二木卡姆同这些城市文化应有的特征联系在一起，不仅对于解释木卡姆的古典特征有益处，而且对于如何去对待继承和革新十二木卡姆歌词，以及如何去正确解释其辩证关系，在真正意义上的维吾尔十二木卡姆与现在通行的木卡姆的各个地方流行的木卡姆（哈密麦西热甫木卡姆、刀朗木卡姆、伊犁木卡姆）的音乐结构方面的关系及差异，以及将地方木卡姆称为"木卡姆之母""十二木卡姆变体"这一说法在科学上是否合适等基本问题的正确的处理也是有意的。

以上我们对与十二木卡姆的研究方向密切相关系的木卡姆民族渊源、归属、性质等问题提出了一些零散的不成熟的看法。本文最后所展示的一些线索是需要单独去研究的课题，只好

留待以后去讨论。

地拉·苏里唐　译

注：

①摩尔根：《古代社会》商务版，（汉文）第一卷，第3页。

②张骞：是我国西汉时代的著名外交家，他于公元前119年两度来到西域，将《摩河兜勒》乐曲和一些乐器带到首都长安。

③苏祇婆：后周时的著名龟兹音乐家，周武帝（561～578年）时曾去长安。

④阿·穆哈木德依明：《论维吾尔古典音乐‹十二木卡姆›》民族出版社，1980年维文版，第45页。

⑤磨吉孜：《音乐史》民族出版社，1982年维文版、第53页。

⑥塔马拉·艾勒巴克耶娃（原苏联）：《精神财富》—《飞翔文集（ΠaRBA3）》，哈萨克斯坦—阿拉木图作家出版社，维文版，第177～178页。

⑦阿·格·马亚吾金（原苏联）：《9～12世纪的维吾尔国家》一书的序言——载《中亚研究》，维吾尔文，1987年第2期。

⑧磨吉孜：《音乐史》第53页。

⑨《飞翔》文集，第181页。

⑩尼·阿·巴斯卡阔夫：《突厥语言》民族出版社，1986年维文版，第45页。

宋传唐曲《瑞鹧鸪》与当代维吾尔族木卡姆等传统音乐的比较研究

周　吉

在1991年7月在香港举行的“第卅一届国际传统音乐学会世界年会”上，我国著名音乐学家黄翔鹏先生首次公布了他根据自己多年研究成果重新解读的宋词曲牌《瑞鹧鸪》。按黄先生的解读结果，这首乐曲若用现代简谱首调记谱法表达，即如下：

谱例一：《瑞鹧鸪》

选自《碎金词谱》　　　　　　　　　柳永《乐章集》

卷十北南吕调

柳永“宝髻瑶簪”词　　　　　　　　自注南吕调

存谱笛色作六字调

黄先生在作大会中心发言之前，先为我和霍旭初放了这首乐曲的试奏录音，并询问我们听后有何直感。我和霍旭初的共同感觉是：从总的风格来说，与现代流传于南部新疆地区的维吾尔族传统音乐风格相近。

对这首乐曲所进行的音乐形态分析以及将其特点与现代流传于南部新疆地区的维吾尔族木卡姆等传统音乐进行比较的结果表明：我们的这个直感是准确的。

这首《瑞鹧鸪》的旋律由以下乐音结合而成：

$\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{7}\ 1\ 2\ 3\ 4\ 5$

1=G

∀ 4 - 3 2 - - 7 1 2 - ‖ 2/4 2 1271 |

2 43 2 1 | 71 2 1 2 | [5] 7 6 5 | 5 7 54 | 5 57 1 |

1 2 4 5 | 4 3 2 | 2 1 [10] 71 | 2 43 2 4 | 5 43 2 |

2 12 1 2 | 4 5 4 3 | [15] 2 4554 | 2 43 2 4 | 5 4 3 4 |

4 1 21 2 | 4 5 4 3 | [10] 2 2454 | 2 6 4 3 | 2 1 27 1 |

2 43 2 | 2 5·4 5 | [25] 4 5 4 3 | 2 7 1 71 | 2 1 43 2 |

1 2 76 5 | 5 4 5 43 | [30] 2 2·4 5 | 4 3 2 | 1 2 76 5 |

6 7 1754 | 57 1 2171 | [35] 7 4 2 4 | 2 5 4 | 5 4 32 1 |

1 5 57 1 | 2 1 71 | [40] 7 - ‖

（黄翔鹏据柳永时太常律南吉调按固定名以上字作句译谱）

其中5 7 1 2 4五者居骨干地位（6出现得最少，且明显地具有“旋律经过音”的性质）且以7为乐曲结音。

这种乐调在现代汉民族传统音乐中很难见到，而在南部新疆

特别是库车地区流传的传统音乐中却可觅见踪影：

谱例二：

《赶车人之歌》

1=♭B

0 5 7 1 2 3 2 4 3·4 2·3 2323 1 01 3 5

4·3 4 2 - 2 0 | 5 - 0·7 7 1 2 3 2 4

3·4 2·32·3 7 01 1 2 7 5 7· 7 0 ‖

（库车县九区（牙哈乡）农民衣米尔·卡的尔演唱，周吉记录）

不难看出，这首库车地区维吾尔族民歌的旋律也是以5 7 1 2 3 4 5这几个乐音结合而成的，其中5 7 1 2 4五音也居于骨干地位，且以7为乐曲结音。这些与乐曲《瑞鹧鸪》中的情况相同。

让我们再来看看维吾尔族大型古典套曲十二木卡姆中的情况。其中的第十套——纳瓦木卡姆“散板序唱”部分第Ⅰ Ⅱ乐段的旋律为：

〔♮>为半升记号，表示该乐音要升高$\frac{1}{4}$音即50音分左右，w为活音记号，表示该音要在$\frac{1}{4}$音即50音分左右的范围内作上下游移〕

1=F 谱例三　　《纳瓦木卡姆·散板序唱》片段

∀ 0· 2 567 7 1 · 7 1 · 7 7 · 7 7 1 7·1 6·7

6 5 2 7·♮2 1 1 1 1· 1 – | (0· 7 1 1

1 –) | 0· 5 2·1 2 717 1· 7 7 – –

1 717 6·7 6·7 5 – | 5 7·61 7 5· 2 1 – |

5·55 6·♭7 6 7· · 5 5· | (454 5 5 5 –) | 7 1 |

2 · · 7 1 1 1 – | (717 1 1 1) | 0· 1

1 3·♭2 3 – 3 – – | 5 4 – – 5

3· 4 3· 4 2· 3 2·3 2·3 1 – | 0· 1 4 3

3 2 1 3· 7 1· 7 7 – | 0 5 2 7 6· 1 7 7 7) |

0· 6 2·1 2 | 717 1· 7 7 7 7 1 6·7 6·7

5 – – – | 5 7 61 7 – – – | 5· 2 1 · – |

6· 5 11· 6 7· 6 7· 5 5 5 5 – – – | (454 5 5 5) | ……

吐尼莎演唱，周吉记录

这个音乐主题贯串于整部《纳瓦木卡姆》的始终，但有时乐曲也以7为结音：

谱例四　《纳瓦木卡姆·第三达斯坦》第Ⅰ乐段：

1＝F

6/8 1 ‖: 214 343 2 2 2 | 21 21·7 7 7· 1 |

‖: 214 343 2 | ‖: 21 2217 7 (7 1 |

‖: 214 343 2 2 | ‖: 21 217 7) | 1 ‖

‖: 21 17 7 5 | ‖: 5 7 7543 | 3 234 575·3 |

3· 24 343 2 2· 2 | 21217 7 5 :‖ 21 217 7 (71| ……

（新疆木卡姆艺术团集体演唱，周吉记录）

上述两例告诉我们：《纳瓦木卡姆》的音乐主题是建立在这样一个音列之上的：

[5] 6 6 ♭7 [♮7] 1 2 2 3 4 5

其中的Ⅰ级音6、Ⅴ级音2有时要升高1/4音，具有明显的中

立音性质并经常以"活音"的面貌出现。在大多数情况下 5 7 1 2 (♭w 2) 4 五者居骨干地位，5、7 两者都可以作为乐曲结音（以乐音外画方框表示）。这种乐调对《恰尔尕》《乌夏克》、《埃介姆》至《恰比雅特》等多部木卡姆的旋律都有着明显的影响。请看下例：

谱例五　《恰比雅特木卡姆·太孜间奏曲》片段

1＝C

3/4 …… 𝄋 ‖: i · 7 7 | i 2i 7i 7 5 02 | i 65 ♭4 5 67 i |

5 05 5 | i 7i 7 5 7i ‖: ♭2i ♭2i #3 · 4 |

I S.D　I

2 i 7 － | 7 － 5 7i :‖ 7 － 5 ♭2 | i － － |

2 · 7 i 4 ♭2 · 7 | i · i i | 5 · 7 5 7 5 2 |

i 2 7 i 7 | i 2 7i 7 5 2 | i ♭2 7 i 7 |

i 65 #4 5 67i7 | 5 05 5 | …………

（新疆木卡姆艺术团演奏，买提肉孜、周吉记录）

在南部新疆特别是库车地区维吾尔族民间歌曲、歌舞曲、说唱音乐、宗教音乐之中，这种乐调也经常被运用：

谱例六　库车民歌《你的天上有没有月亮》片段

1=G

2/4 0·557 7 1 | 31717 5 | 55·5 5 45 | 3 235 434 7

3 44 3 231 | 31717 5 | 54·4 3 2 27 | 143 23 1617 |

75 5 5 | 5 - | ······

（阿扎旦姆演唱，周吉记录）

谱例七 《阿希克行乞时唱的歌》之一种

1=C 2/4

5·555 5 71 | 2 5 7 | 1 221 7 7 | 7· 0 0· 7 |

|: 7557 5 7 1 | 2 5 7 | 1 2 21 7 7 | 1 2· 0· 7 |

7557 5 2 | 1 21 7 7 | 0 217 7 7 | 7 5 7 |

1 21 7 77 | 7· 0 0· 7 :| Fine vit 1 21 1·77 | 7· 0 ||

（疏勒县杭纳力克乡巴拉提阿希克演唱，周吉记录）

考虑到"木卡姆"这一名称本身所具有的表示乐调的意义和十二木卡姆在维吾尔族传统音乐中所据的"集大成"的地位，

笔者建议将这种乐调暂时命名为“纳瓦调”，并著有专文详论。（见《维吾尔族传统音乐中的“纳瓦调”》载《西北民族研究》1991年第1期）

现在我们拿乐曲《瑞鹧鸪》的乐调和笔者所称的“纳瓦调”再作比较：

乐曲《瑞鹧鸪》的音调：5 6 [7] ①②③④⑤

“纳瓦调” [5] 6 6 ♭7 [♮7 7] ①② 2 3 ④ [5]

〔以□内表示乐曲结音，○内表示乐曲骨干音〕

比较的结果告诉我们，乐曲《瑞鹧鸪》的乐调恰恰是“纳瓦调”省略了半音变化音及中立音的“简（异）化形式”。

乐曲《瑞鹧鸪》旋律中各相邻乐音之间的音程连结关系与现代汉民族传统音乐也有许多不同：除了大多数现代汉民族传统音乐中常见的大二度和小三度之外，小二度亦上升到了非常重要的位置。大三度加小二度构成的纯4度三音列即5 7 1的旋律进行非常具有特色（请看乐曲第[7]、[33]、[34]、[38]小节），尤其是第[35]小节中两个相邻乐音之间的减5度（7 4）连接更给旋律带来了鲜明的个性。这些小2度、大3度加小2度构成纯4度三音列、减5度等相邻乐音之间的音程连接关系在木卡姆等南部新疆地区的维吾尔族传统音乐中又都屡见不鲜。请看：上文已列的谱例二、六、七即皆以大3度加小2度构成纯4度的三音列起首。在《纳瓦木卡姆·小赛勒克》中又出现了减5度的相邻乐音特殊音程连接关系：

乐曲《瑞鹧鸪》的旋律中出现极多的弱拍起句（请参看[2]、[6]、[15]、[20]等小节）、各种切分形式（请看[8]、[10]、[12]、[13]、[17]→[18]等小节）及一拍中× × ×式前面两个十六分音符加一个八

谱例八　　《纳瓦木卡姆·小赛勒克》片段

1＝G

2/4 0· 4 | 4 3 43 2 | 2· 7 | 1·21 | 7·67 17 7 |

7· 4 | 4 3 43 2 | 2· 7 | 1·71 | 7 67 17 7 |

7 ……

分音符的节奏组合形式，又恰和南部新疆地区维吾尔族传统音乐在旋律节奏方面所表现出来的特点相符：

谱例九　　《库车集体歌舞曲》

1＝B

2/4 0 05566 |: 5ᵈ765 6 5 | 55 7 75 6 | 65· 5 0 |

I 0 5·566 :| 1 0 4·566 | 5ᵈ765 6 4 | 4 22 2234 |

566 ᵈ7·56 | 544 3 32 | 2 2· 2 | 2 - |

2 - | ……

〔注：d为半降号，标在音符左上角，表示该乐音要降低$\frac{1}{4}$音（50音分）左右〕

（木沙卡尔·沙比尔，斯衣提·衣明演唱，周吉记录）

乐调、音程连接关系和节奏应该被认为是决定旋律风格最关

键的几个因素。正是这三方面的相近和相似，才使我和霍旭初先生同时产生了上述直感。

一首宋词曲调的风格竟会与现代维吾尔族传统音乐的风格相近，确是一件令人惊奇和疑惑的事。但当我们了解到《瑞鹧鸪》来自唐代开宝年间《舞春风》大曲的摘遍，而该大曲又是传到内地的龟兹大曲之一这个历史渊源时，就令我们茅塞顿开了。③

众所周知，唐代西域重镇龟兹故址即在现在新疆南部的库车一带。据史籍和涉足过此地的玄奘等高僧、文人记述，龟兹的音乐文化称冠于整个西域（包括现在的新疆乃至其迤西一带）。④公元前135～115年，汉博望侯张骞"凿空"西域，"传其法于西京，惟摩诃兜勒一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，"⑤开创了西域音乐东传之先河。纪元382年吕光奉前秦天王符坚之命伐西域。384年大破龟兹，"以驼二万余头致外国珍宝及奇伎异戏"以还⑥，闻符氏亡而据凉州（今甘肃武威）自立，"变龟兹乐为之，号为秦汉使。魏太武既平河西得之，谓之西凉乐。至魏、周之际，遂谓之国使"⑦。北魏曹婆罗门受龟兹琵琶于商人，"累代相承，传其业至孙曹妙达，尤为北齐文宣爱之，每弹，常自击胡鼓和之"⑧公元568年，北周武帝自突厥聘皇后阿史那氏，著名龟兹乐工白智通，苏祇婆等又将龟兹古乐直接带入中原宫廷。上述三者便是隋代并列的所谓"西国龟兹"、"齐朝龟兹"、"土龟兹"三部龟兹乐。自隋至唐，《龟兹乐》与《西凉乐》、《疏勒乐》、《安国乐》、《康国乐》、《高昌乐》等前后被列入宫廷七部乐、九部乐、十部乐。西域各乐部在乐工、乐器、乐曲、乐制诸方面对中原汉民族音乐文化产生了既深且矩的影响⑨。对宫廷燕乐大曲的形成与发展也更是起到了强有力的推动作用。黄翔鹏先生最新考证出《散坊记》所列开宝年间流传的大曲中后面十三首可能皆为龟兹大曲⑩，《舞春风》即是其中之一。龟兹诸大曲由西域传到中原，所填唱的歌词由龟兹语改为

汉语，再由唐代传至宋代，其音乐风格不可避免地要产生变异，但基本风格应该说一脉相承。也就是说，《瑞鹧鸪》可以成为我们了解唐代龟兹大曲音乐风格的一个窗口。

自唐至今，已踰千年。塔里木盆地经过了诸如回鹘西迁、伊斯兰教东传、蒙古入主、语言文字完全突厥化等一系列历史变革。但是，当地的自然生态环境如故，以绿洲农耕为主，兼营牧猎队商、手工业的基本生产方式世代相袭，滋生和建立于这种经济基础之上的音乐文化得益于其“非直阵”式的表义方法及口传心授式的师徒相同方式便更可能被有变异地传承下来。据此，笔者多年来坚持着“近代维吾尔族音乐文化由古代西域音乐文化及回鹘音乐文化融合、衍变、发展而来”[11]和“现代维吾尔族木卡姆与以《龟兹乐》为代表的《西域乐舞》存在着某种程度传承关系”[12]的观点。通过本文的比较研究，所得出的宋传唐曲《瑞鹧鸪》与木卡姆等当代维吾尔族传统音乐之间在许多方面存在着相似或相近点的结论，恰恰又可以证明此两者实出同源——以《龟兹乐》为代表的古代西域音乐文化。最后我们以下表示意这同源的两种不同流程作为本文的结束：

《龟兹乐》等古代西域音乐文化
- 东传 → 隋、唐宫廷《龟兹大曲》 传承/衍变 → 《舞春风》大曲（即《瑞鹧鸪》）
- ↓（相似、相近）↑
- 融合/传承 → 西域—回鹘新型音乐文化 传承/衍变 → 木卡姆等当代维吾尔族传统音乐

1992年5月二稿

注：

①“四分中立音”及“活音”在维吾尔族传统音乐（特别是南部新疆地区维吾尔族传统音乐）中是经常可见的，它的存在对于音乐的风格具有重要的影响。我怀疑这两个因素在隋、唐朔间也传到过中原成为“其声多变异”的一种表现。甚至至宋代尚可见其遗韵，如姜白石所记醉吟商小品

（《胡渭城》）中“一点芳心休诉”一句的配乐似应为 7 5 | 5 4· 5 3 - | 2 - - - | - - - 活音 5 的出现也许使得“醉吟商”这个标题更为得体。

②：阿希克原意为：“痴情者”转义为对伊斯兰教所信奉的上帝——安拉无限崇敬，无限思恋的虔诚教士。他们不修衣表蓄发留须，常为宽宏教义而云游四方，托钵行乞。

③：关于〔瑞鹧鸪〕的历史渊源问题，笔者专门去信请教了黄翔鹏先生，现将黄先生回信中有关部分摘录如下：

我认为〔瑞鹧鸪〕来自唐开、宝间《舞春风》大曲的“摘遍”，可能是中间的歌唱部分。

一、见清代词学家万树《词律》卷八：“又名《舞春风》。”

二、《舞春风》是曲名（用《》号）而〔瑞鹧鸪〕是牌名（用〔〕号）。

三、《舞春风》是大曲。

见《教坊记》所列“曲名”，最后四十六曲之前又冠以“大曲名”三字，《舞春风》为倒数第八曲。

四、《舞春风》是龟兹大曲。

这一点稍为复杂一点，我在《中国文化》第四期以及次会议论文中，都只说了结论而略去了考证。

今述之如下：

教坊记四十六大曲，自《踏金莲》至《千春乐》共三十二曲，地方出处可考者如《凉州》、《伊州》、《甘州》、《霓裳》，出自前代清乐者如《泛龙舟》、《采桑》、《后庭花》等，他如巳知《柘枝》出自中亚，《回波乐》出自氐羌踏歌，都不是龟兹乐。

但第三十三“龟兹乐”至第四十六曲《同心结》从可考者讲：第三十四《醉浑脱》，我们知道浑脱舞是来自龟兹的（中国舞蹈史》对此有详论）；第三十八《安公子》在隋代说是胡曲，未言什么胡，但乐调用太簇角，知道是龟兹角调；下面第三十九曲就是《舞春风》了。

我还以为第三十三“龟兹乐”三字也未必是曲，可能也像“大曲名”

三字一样，只是个插入的小标题吧！

当然最重要的还是音乐本身的证据。

文献考证就是以上这些了，详细论述文字除了这次会议上的KeyPaper（《中国传统音乐的高文化特点及其两例古谱》）以外，就是《中国文化》第四期刊载的：《两宋胡夷里巷遗音初探——丝路迷踪考索之一》（一万四千字评论）。

④《大唐西域记》卷第一《屈支国》（“屈支”为“龟兹”的异译）载：“管弦伎乐，特善诸国。”

⑤见《晋书》卷二十三《乐志》。

⑥《晋书》卷一百二十二《吕光》。

⑦《隋书》卷十五《音乐》下。

⑧《太平御览》卷五百六十七《四夷乐》

⑨详见拙文《“西域乐舞”与绿洲丝路》载《新疆艺术》1990年第6期。

⑩同注③

⑪见《热瓦甫溯源——兼论近代维吾尔族音乐文化之形成》载《新疆艺术》1988年第6期，及《试论当代库车地区民间音乐与龟兹乐之间的传承关系》其部分章节载《丝绸之路乐舞艺术》（新疆人民出版社1985年乌鲁木齐版）

⑫见《试论纳瓦齐卡姆的结构》载《新疆艺术》1988年第1期及《“西域乐舞”与绿洲丝路》。

关于维吾尔木卡姆及其音乐结构的研究

艾买提江·艾合默迪

一、历史上的维吾尔木卡姆

维吾尔族是我国古老的、具有高度文化的民族之一。维吾尔族传统音乐，是勤劳、勇敢的维吾尔人祖祖辈辈创造的传统文化财富之中的一个重要组成部份。

维吾尔古曲音乐——十二木卡姆，是“流传千余年的东方音乐史上的巨大财富”。①是维吾尔人历史、生活的结晶，是总结维吾尔族传统音乐的“百科全书”。“它的产生和形成经历了一个很长的历史时期”。

“木卡姆”是一种古老的声乐结构形式，最初被称作“摩诃兜勒”曲，②公元2世纪，它曾在北起天山，南至罗布泊一带广为流传。著名外交家张骞③于公元前119年第二次通“西域”时带去长安的就是这套乐曲。汉代杰出的音乐家李延平④以此发展、创造为二十八解宫廷乐曲。此时的“摩诃兜勒”曲，当然还只是维吾尔族“木卡姆”的萌芽和雏形。

早在西晋（公元295～319年），东晋（公元317年～420年）时期，维吾尔歌舞经疏勒（喀什）、龟兹（库车）、高昌（吐鲁番）以及漠北哈喇八喇哈孙，直接进入内地的情况，在我国《通典》里已有详细记载。吕光⑤公元382年率兵7万挺进库车，作为西域音乐艺术源泉的龟兹乐和乐器一道先入河西走廊，接着逐渐地大量传入内地。

从公元4世纪开始，是木卡姆发展的盛行阶段。据“龟兹国”[6]文史记载，当时不仅产生了“木卡姆”这一名称，而且出现了维多萨卡[7]等著名的木卡姆大师。“龟兹国”乐舞艺术高度发展的盛况从保存至今的克孜尔、库木吐拉等佛窟壁画中可得到证明。

公元6世纪，（后周年代）著名维吾尔音乐大师、乐理学家苏祗婆[8]于公元577年，随北周武帝突厥皇后阿斯那氏由哈喇和林进入长安。他带去的“五旦七调十二律”理论和龟兹乐器、乐曲，对隋唐音乐乃至其后中华民族传统音乐的发展产生了重大的影响，有关这方面，日本音乐史家林谦三先生在《隋唐燕乐调研究》一书中写道：“苏祗婆的‘十二律’在中国音乐艺术中呈现出了空前的革新气运，甚至在隋唐对日本产生过巨大的影响”。[9]

随着音乐的发展、繁荣，在当时的“龟兹国”形成了一种相对固定的包括“安”（歌曲）、“趋”（乐曲）、“月兰”（舞曲）三大部分的歌舞“乃合曼”套曲形式，另一位著名龟兹乐师、琵琶演奏家、作曲家白明达[10]将这种套曲形式带到中原，对隋唐宫廷大曲的形成起到了推动和促进作用。

隋朝（公元581～618年），唐朝（公元618～908年）时期的音乐中，“龟兹乐”为代表的西域音乐有着重要的地位。唐代中叶，除了一般的乐舞之外，一部分属于“穷乃合曼”(大曲)[11]类型的俗乐也进入了长安。见之于史的有“伊州乐”、“龟兹乐”、“疏勒乐”、“高昌乐”、“北庭乐”、“石州乐”等。毛泽东同志就此作过明确论述，指出：“隋朝、唐朝的九部乐、十部乐多数是西域音乐”[12]。

唐代末期，杰出的哲学家、回纥一葛逻禄学者，音乐大师艾卜纳斯尔·法拉比公(元870～950年)[13]用毕生的精力，撰写了许多有关音乐研究的著作，为世界文化作出了卓越的贡献。据18

世纪《乐师史》[14]记载：法拉比创作了拉克、乌夏克木卡姆及其全部间奏曲，乌扎勒木卡姆及其1、2、3段间奏曲，创制了"卡龙琴"，特别是他已经将自己创作、整理出来的音乐作品称作为"木卡姆"。

公元13世纪到15世纪，是维吾尔族木卡姆音乐规范和完备的阶段。当时开创维吾尔古典文学黄金时代的著名诗人和音乐大师纳瓦依[15]（1441～1501年）在整理改编纳瓦木卡姆等木卡姆音乐艺术方面，作出了重大贡献。因此，维吾尔古典木卡姆的很多乐曲，伴随着"纳瓦依诗歌"至今还在世界各地响彻四方。另据《乐师史》记载，出生于喀什的大诗人、音乐家玉素甫·赛卡克（公元1343～1449年）创作了巴雅特木卡姆，大诗人、音乐家阿不都热合曼·加米（1492年逝世）创作了埃介姆木卡姆、诗人买吾拉纳·艾力创作了依拉克木卡姆、诗人、音乐家穆赫买提·库希顿古尔（1493年逝世）创作了恰尔尕木卡姆、潘吉尕木卡姆、多尕木卡姆和恰尔再列甫木卡姆。这些艺术大师为木卡姆的发展作出了巨大的贡献。

古代的"龟兹乐"、"疏勒乐"、"于阗乐"、"高昌乐"、"伊州乐"、"北庭乐"……等大曲，可以被视作是维吾尔古典音乐十二木卡姆的历史源泉，它们又是生活在各个大、小绿洲上的维吾尔族民间长期流传的"艾尔乃格曼"（民间音乐的结晶）。

到了16世纪、叶尔羌汗国[16]（1513～1678年）苏丹阿不都热西提汗[17]统治时期（1510～1569年）维吾尔木卡姆走向了兴盛的阶段，并取得了划时代的成就，苏丹阿不都热西提汗的王后阿曼尼莎罕[18]（1533～1597年），从叶尔羌汗国所辖区域把民间木卡姆艺人们召集到莎车，对分散流传于民间的所有木卡姆，进行了一次系统的规范定型和整理。同时，她本人还创作了名为"依

西莱提安库孜”的木卡姆，并将它教给乐师们演奏。阿曼尼莎罕为继承和发展维吾尔木卡姆，作出了不朽的贡献。

那时，和阿曼尼莎罕一起从事这一事业的还有杰出的木卡姆大师喀德尔汗[19]（1571年逝世），喀德尔汗不仅积极地投入了这次对维吾尔木卡姆所进行的系统地定型整理和改编工作，而且还创作了一部名为“维沙勒”的新木卡姆。他还制造了名为“艾西塔尔”的乐器，改造了维吾尔“热瓦甫”乐器，他把自已毕生的精力献给了维吾尔木卡姆的定型化，成套化事业。在维吾尔音乐史上，作出了不朽的成绩。

维吾尔木卡姆，在那次整理规范之前，其数量已经超过了十二套。它们是：1、拉克木卡姆；2、多尕木卡姆；3、斯尕木卡姆；4、恰尔尕木卡姆；5、潘吉尕木卡姆；6、乌夏克木卡姆；7、纳瓦木卡姆；8、乌孜哈勒木卡姆；9、埃介姆木卡姆；10、巴雅特木卡姆；11、恰比雅提木卡姆；12、木夏乌热克木卡姆；13、依拉克木卡姆；14、依加兹木卡姆；15、维沙勒木卡姆；16、依西莱提安库孜木卡姆；17、阿布且西麦木卡姆……等等。这些木卡姆，经过那次的整理规范，才形成了包括“穷乃合曼”、“达斯坦”、“麦西热甫”这三大部分的比较完整、配套定型的十二木卡姆。

维吾尔木卡姆，经过19世纪的规范整理和定型，直至20世纪，经历了400余年的漫长岁月，在此期间，它虽然有了进一步的发展和完善。但是，木卡姆的主体、形态、结构、排列程序等，并没有发生根本性的变化。

17世纪，新疆的政治急剧动荡。“霍加”们勾结“谢赫”反对维吾尔传统文化，反动“依禅”阿古柏对著名诗人音乐家热衣木·麦西热甫[20]横加迫害，并在1711年将其处以绞刑，维吾尔族木卡姆的发展也受到了极大的摧残。

公元18世纪，张格尔打着“建立伊斯兰国”的旗号，反对

一切科学文化。当时喀什最著名的巴依孜·萨塔尔也受到了残酷的迫害，他与他心爱的萨塔尔琴一起被抓进监牢并被处以死刑，维吾尔族木卡姆濒临到了毁灭的边缘。

18世纪末至19世纪初，随着张格尔匪帮的被消灭，维吾尔族木卡姆艺术也得到了复兴。喀什的兄弟俩艾里木和色里木，莎车的赛提瓦勒迪……等木卡姆演唱家和艺人们，在南疆各地继承和更广泛的传播了十二木卡姆，因而使它得到了恢复。

公元1870年，著名木卡姆大师吐尔地阿洪之父台外库尔阿洪的弟子，喀什著名木卡姆艺人穆罕默德毛拉[21]（1840～1910年）将十二木卡姆带到伊犁，把木卡姆的第二部分达斯坦和其第三部分麦西热甫，在伊犁一带进行了传播。在他的精心培育下，从那以后在伊犁一带涌现出了艾山弹拨尔、肉孜弹拨尔（1900～1957年）、玉赛因弹拨尔（1907～1938年）、巴拉提弹拨尔、艾买提汗（巴拉提弹拨尔之子）加米卡木、阿不拉弹拨尔……等民间演唱家、推动了维吾尔族木卡姆在更大范围的普及。

公元19世纪末至20世纪，维吾尔族杰出的木卡姆大师吐尔地阿洪[22]（公元1881～1956年）为维吾尔族木卡姆艺术的继承、发展和繁荣做出了无可比拟的贡献。他出身于木卡姆世家、其高祖父、著名木卡姆乐师依不拉音阿洪（人称依不拉音卡龙），曾祖父、著名木卡姆乐师阿西木阿洪（人称阿西木萨塔尔），祖父，著名木卡姆乐师卡吾勒阿洪（人称卡吾勒卡龙），父亲，著名木卡姆乐师台外库尔阿洪等几百年来都为维吾尔族木卡姆的传承和发展做了不懈努力。但是，由于历史条件的限制，他们的努力非但没有收到应得的效果、反而都落到了饥寒交迫，四处流浪的下场。

直到20世纪中期（1950～1956年），十二木卡姆这一闪耀着光芒的历史珍宝才得到了新生，在木卡姆大师吐尔地阿洪

和他的儿子乌守尔阿洪的演唱、演奏下，对木卡姆全曲进行了录音灌制唱片和记谱并公布与世。在完成这一艰巨工作的过程中，吐尔地阿洪在维吾尔音乐史上为中国的音乐历史建立了新的光辉业绩。

吐尔地阿洪去逝以后，在新疆乃至整个中亚、尚未发现掌握全部维吾尔族十二木卡姆的乐师。我们在30年来，一直以吐尔地阿洪为我们留下的十二木卡姆录音为据进行学习。

以上所述，即是维吾尔族木卡姆的简要历史概况。

二、维吾尔木卡姆的种类

根据现在掌握的录音资料，全新疆以及流传到中亚的维吾尔族木卡姆种类繁多，谌称传统音乐宝库，以音乐旋律、乐曲结构、音阶调式、节拍节奏、演奏风格等与音乐型态有关的各主要方面为标准，大致可分为以下五种类型：

1.维吾尔大型古典套曲十二木卡姆。

2.具有浓郁地方特色的哈密麦西热甫木卡姆。

3.具有浓郁地方特色的刀朗麦西热甫木卡姆。

4.具有浓郁地方特色的吐鲁番麦西热甫木卡姆。

5.具有浓郁地方特色的库车穷乃合曼。

下面我们将就各种木卡姆的音乐结构作简要介绍。

第一类：十二木卡姆。

《十二木卡姆》流传面包括整个新疆乃至中亚，它由十二部大型古典套曲组成。每部套曲又都包括“穷乃合曼”、“达斯坦”、“麦西热甫”三大部分。据吐尔地阿洪演唱的录音，十二木卡姆所包括的全部曲目及其数量见下表所列：

十二木卡姆中每一部木卡姆的结构大致相同。

维吾尔族大型古典套曲十二木卡姆由245首乐曲组成，加上被称之为木卡姆综合艺术结晶的阿布且西麦（意为“洞泉”）

木卡姆名称	穷乃合曼合计	达斯坦合计	麦西热甫合计	合计	备注
拉克木卡姆	13	8	8	24	
恰比雅特木卡姆	12	8	8	23	
木夏乌热克木卡姆	17	8	6	31	
潘吉尕木卡姆	17	6	5	28	
恰尔尕木卡姆	9	6	3	18	
乌扎勒木卡姆	16	6	7	29	
埃介姆木卡姆	6	8	3	17	
乌夏克木卡姆	14	6	3	23	
巴雅特木卡姆	10	6	3	19	
纳瓦木卡姆	12	6	8	20	
西尕木卡姆	6	/	/	6	
依拉克木卡姆	5	/	3	8	缺"达斯坦"部分录音
总　　计	137	68	40	245	

木卡姆》的15首乐曲，总共有 260 首乐曲，从头演唱至尾需要20多小时。

第二类：哈密麦西热甫木卡姆

哈密麦西热甫木卡姆主要流传在被称为东部新疆的哈密地区，它的历史悠久，乐曲富于变化，具有浓郁的地方风格。每部哈密麦西热甫木卡姆不像十二木卡姆那样包含"穷乃合曼"、"达斯坦"、"麦西热甫"三大部分。一般由短小的散板序唱起头，接以一系列短小的歌曲和歌舞曲，没有器乐间奏。唱词选自民间歌谣和叙事诗。因其也有十二部故而亦可被称作哈密十二木卡姆。

阿洪伯克、阿克帕夏、赛都拉等人演唱的哈密麦西热甫木卡姆的结构及乐曲数如下表所列：（根据1982年录音）

木卡姆名称	第一个系统	第二个系统	合计乐曲数
穹都尔木卡姆（玉勒东姆阿来木）	17	13	30
乌鲁克都尔木卡姆（海、海、月兰）	11		11
穆斯塔扎特木卡姆（雅尔乎兹托衣木）	13	14	27
恰尔孬木卡姆	9	13	2
胡扑提木卡姆	20	14	33
恰比雅特木卡姆（加尼卡木）	10	15	25
木夏乌热木卡姆（达尔腾盎达瓦）	13	11	24
乌扎勒木卡姆（达尔地里瓦）	15	12	27
都孬木卡姆（克其克代尔腾牙芒）	10		10
刀朗木夏乌热克木卡姆	14	14	28
依拉克木卡姆	13		13
拉克木卡姆（唱吧！我的百灵）	11		11
总　　计			262

全部《哈密麦西热甫木卡姆》自头至尾演唱一遍需要12个小时。

哈密麦西热甫木卡姆因其结构、节拍、节奏、调式、旋法都具不同于其他维吾尔族聚居区的地方特点而可以被视作为一种独特的歌、舞套曲式的木卡姆。

第三类：刀朗麦西热甫木卡姆

刀朗麦西热甫木卡姆流传在新疆南部塔里木河两岸的被称作“刀朗人”的那部分维吾尔族民间舞曲，具有强烈地方色彩。

刀朗麦西热甫木卡姆的结构和十二木卡姆的第一部

分——“穷乃合曼”部分相似，而没有“达斯坦”及“麦西热甫”部分。每部刀朗麦西热甫木卡姆由短小的散板序唱和若干首节拍、节奏不同的歌舞曲组成，可以被看作一种“歌舞套曲”。旋律接近于民间流传的“麦西热甫”曲调，代表着维吾尔族传统音乐中最古典的风格。我们可以将其视作十二木卡姆的前身或萌芽，因为十二木卡姆在起源之初也只有“穷乃合曼”部分，“达斯坦”、“麦西热甫”部分的加入被认为是16世纪阿不都热西提王朝对于木卡姆不断加工、整理的结果。

据民间艺人介绍刀朗麦西热甫木卡姆，原来也有十二部，近年来被认为有三部已经失传。但根据阿克苏地区最近普查、了解的结果，现在流传刀朗麦西热甫木卡姆的数量远远不止九部，有待我们进一步挖掘。

每部刀朗麦西热甫木卡姆分“散板序唱”、“恰克提曼”、“赛乃姆”、“赛勒开斯”、“丝勒尔曼”五部分。九部刀朗麦西热甫木卡姆的结构、节拍、节奏完全相同而只是旋律各异。

刀朗麦西热甫木卡姆的乐曲数表如下所列：

木卡姆名称	别　　名	乐曲数
巴希巴亚木卡姆	刀朗拉克木卡姆	5
孜尔巴亚亡木卡姆	木哈尔木卡姆	5
雀尔巴亚亡木卡姆	刀朗木夏乌热克木卡姆	5
崩姆巴亚亡木卡姆		5
森姆巴亚亡木卡姆		5
乌扎勒巴亚亡木卡姆	沙木克木卡姆	5
胡代克巴亚亡木卡姆	胡代克木卡姆	5
朱拉木卡姆		5
都买提木卡姆	都尕木卡姆	5
共　　计		45

（以1983年新疆麦盖提县三乡民间木卡姆艺人艾山·吐来克、艾合买提卡龙等人的第三次录声为据。）

刀朗麦西热甫木卡姆的篇幅较为短小，演唱每部刀朗木卡姆大约需要30分钟，九部自头至尾演唱，总需4个半小时。

刀朗麦西热甫木卡姆的唱词基本上都是民间歌谣，体现了维吾尔族民间文学的财富。

第四类：吐鲁番麦西热甫木卡姆

吐鲁番麦西热甫木卡姆流传在新疆东部吐鲁番地区的广大农村，曲调古朴，地方色彩浓郁。其结构亦与十二木卡姆中的“穷乃合曼”部分相似。但各段乐曲之间无音乐主题贯串。

从吐鲁番麦西热甫木卡姆的古朴风格及久远历史，有学者将其视作唐代大曲高昌乐的遗存。此论尚需我们作进一步的研究和探讨。

吐鲁番麦西热甫木卡姆的唱词包括多音节的长句艾则勒律诗和民间歌谣多种。每部吐鲁番麦西热甫木卡姆包括“散板序唱”、“太孜”、“怒斯赫”、“赛勒克”、“朱拉”、一至三首“赛乃姆”、“穹赛勒克”、“太喀特”等近十首乐曲。现在能够搜集到的十部吐鲁番麦西热甫木卡姆共有一百多首乐曲，从头至尾演唱一遍需要六七个小时。

下面是这十部吐鲁番麦西热甫木卡姆的名称：

1. 拉克木卡姆
2. 达尔达特木卡姆
3. 木夏乌热克木卡姆
4. 恰尕木卡姆
5. 潘吉尕木卡姆
6. 乌扎勒木卡姆
7. 艾介姆木卡姆

8.乌夏克木卡姆

9.纳瓦木卡姆

10.巴雅特木卡姆

以上名称以1986年吐鲁番地区托克逊县木卡姆艺人的录音为据。

由于迄今为止对吐鲁番麦西热甫木卡姆的搜集、整理和研究都还十分不够，以上介绍难免粗浅。

第五类：库车穷乃合曼

库车穷乃合曼指流传于南部新疆库车、新和、沙雅、拜城、轮台等县的富于特色的民间“乃额曼”系列歌舞套曲。结构类似于十二木卡姆的“穷乃合曼”部分但尚未固定，库车的群众中有将其称作“库车木卡姆”者。现在可以搜集到的《库车穷乃合曼共有十二套，其名称借自十二木卡姆。每套库车穷乃合曼以散板序唱开始，后续以歌舞曲八至十首，歌词为多音节长句艾则勒诗或民间歌谣。十二套共有乐曲一百多首，全部演唱需要6个小时。

库车穷乃合曼的乐曲短小精干，曲调优美，在民间流传深广，有着久远的历史。众所周知，隋唐时期的《龟兹乐》（库车即龟兹故地）曾冠于西域并对中原及中亚音乐产生过重大影响。现在库车地区的民间传统音乐究竟与其有多大的联系，我们对库车穷乃合曼的搜集、整理、研究刚刚起步，因此，我认为对她现在就作出全面和正确的结论为时尚早。

注：

①摘自周扬同志1979年11月在中国文学艺术工作者第四次全国代表大会上的报告。

②见《后汉书·班超传》及《全史》卷二十五《乐志》。

③张骞——我国西汉代著名的外交家。他是西域与我国历史交往的先

驱者，公元前119（建元三年）他第二次到了西域后，把西域的“摩诃兜勒”曲和一些乐器带进了长安。

④李延年——汉武帝乐府协律都尉。他是杰出的音乐家和歌曲音乐巨匠。他为《汉郊祀歌》配乐十九章。张骞从西域返回长安后，李延年前来造访。他参考“摩诃兜勒”更造新声28解，将它改编为宫廷乐曲。

⑤吕光——（公元337～399年），前秦王苻坚的主帅。公元382年，率兵7万挺进龟兹。从龟兹以1万头牲畜运来各种装饰品、戏子、艺人以及兽类进入内地。后来他乘中原连绵不断的战乱之机，割据梁州，立梁后不久死去。

⑥龟兹国——公元前2世纪、西汉宣帝始置“西域都护府”所辖三十六国之一，到了后汉代（公元74年）“西域都护府”迁至龟兹。当时所辖王国和城堡达50余之多。到公元640年，唐朝建立了“安西都护府”后亦迁至龟兹。清朝年代，改名为库车府，1913年改为库车县。

⑦见托马斯：《吐火罗语教材》中所举名曰“阿拉尼米加喀塔”的故事。

⑧苏祇婆——后周年间进入长安的龟兹乐师、乐理学家和琵琶演奏家，他父亲是龟兹的“知音”。从历史上讲，苏祇婆“五旦七调律”和“十二调节律”要比印度、阿拉伯音律方面的知识还要古老好几个世纪。

⑨林谦山——日本著名的音乐研究者，他是《隋唐燕乐研究》一书的作者，此段摘自此书。

⑩白达明——与苏祇婆一同进入长安的龟兹乐师。著名琵琶演奏家、作曲家。为隋朝宫廷创作了大量乐曲，深得炀帝青睐。

⑪“穷（大）乃合麦”——我国音乐学家杨荫浏在《中国音乐史》一书里，就唐代“穷乃合麦”（大曲）的论述中指出：“穷乃合曼”的第一段是散板序唱，第二段是快板，第三段是中板：而所谓衮、摧，显然都是节奏前后改变的过渡之处。

⑫摘自毛泽东同志《同音乐工作者的谈话》一文。

⑬艾甫纳斯尔法拉比——公元9世纪回纥—葛逻禄学者，是伊斯兰伟大的哲学家。公元870年，生于喀喇汗王朝巴拉沙衮管辖的法拉比城堡，比尼乌孜鲁克主帅之子穆罕默德塔勒汗的家庭。

他一生中著书160余部，公元950年逝世于大马士革，终年80岁，他的

陵墓现在还保留在大马士革的阿勒颇。

⑭《乐师史》——由和田诗人、乐师毛拉伊斯米吐拉比尼尼米吐拉（笔名奇迹）1854年写于和田。这部著作里记载了“十七位乐师”的传略。

⑮纳瓦依——15世纪，开创维吾尔古典文学黄金时代的伟大诗人、科学家、思想家和国务活动家。他公元1441年2月9日出生在察合台王朝管辖的依拉特城堡。他的一生，主要是在从事文学创作中渡过。他的诗歌作品，在全世界颇有名声。1472年他出任同窗好友玉素音拜卡拉国王的宰相。1476年辞去职位，在依拉特创办了经学院，专门从事文学创作和学术研究。于1505年逝世。

⑯叶尔羌汗国——由苏丹赛依特汗建于1514年。直到他的最后一代苏穆罕默德伊明汗（1674年）被推翻之间的近170年，为叶尔羌汗国时期。

⑰阿不都热西提汗——是叶尔羌汗国的创建者，苏丹赛依特汗（1495～1533年）的长子。其父逝世后，他接替了王位，成为苏丹阿不都热西提汗二世。他曾亲自主持整理十二木卡姆。1510年生于费尔干纳，1569年在莎车逝世，遗体葬于莎车汗墓“阿勒同鲁克”。

⑱阿曼尼莎罕——16世纪的维吾尔族女诗人，著名木卡姆家。她是苏丹阿不都热西提汗的王后，1533年，出生于塔克拉玛干北部偏僻的一个名叫“夏依塔克”村落贫苦樵夫之家。从小喜欢诗赋、书法、乐器。来后在阿不都热西提汗的妃宫里度过了20年。著有《精美的诗篇》诗集和《美德》、《心灵的商议》等作品。还创作了“依西莱提安库孜”木卡姆。她和著名木卡姆家哈德尔汗，对维吾尔木卡姆进行了一次较大的改编，补充和配套工作。34岁时，因生育在莎车逝世，安葬于莎车汗墓“阿勒同鲁克”。

⑲喀德尔汗叶尔羌——16世纪杰出的木卡姆家和诗人。他在苏丹阿不都热西提汗国任宰相。著有《喀德尔诗集》并创作了一部名为“维汗勒”的木卡姆，他和阿曼尼莎罕公主一起，对维吾尔木卡姆进行了改编和规范，而为此作出了不朽的功绩。同时，在政治上为了叶尔羌汗国的统一、繁荣和发展作出了积极的贡献。于1572年在莎车逝世。

⑳热依木·麦西热甫——18世纪著名诗人、音乐家。著有《麦西热甫诗集》及《理想之光》。现在传唱的十二木卡姆中有许多是他的诗篇。1657年出生于喀什，1711年被阿古柏霍加绞死于伯力克城。

㉑穆罕默德毛拉（笔名卡鲁乡阿洪）——19世纪末著名木卡姆家。出生于喀什，童年、青年时代在故乡喀什渡过。为了谋生，于1870年迁居伊犁，在那里呆了40年之久，一直从事于木卡姆艺术。

㉒吐尔地阿洪——19世纪末至20世纪中叶杰出的木卡姆大师、音乐家。1881年出生在喀什的英吉沙，1956年8月9日在喀什逝世，终年79岁。他的陵墓在喀什阿巴霍加陵墓。他祖孙五代人，继承和发展了木卡姆和维吾尔音乐。他他世世代代从事于木卡姆，培养了许多的徒弟和学生。吐尔地阿洪为十二木卡姆全曲的录制，善始善终忘我的工作，在维吾尔音乐史上作出了卓越的贡献。

十二木卡姆的板式及板式序列的结构意义

邵光琛

木卡姆艺术大师吐尔地阿洪演唱的十二木卡姆规模庞大、结构严整，是公认的新疆维吾尔族木卡姆音乐的代表。虽然早在50年代就开始记录、整理，继而出版，鉴于它丰富的内涵及其在文化史上的巨大意义，我们对于它的认识、理解，尚处于起步阶段。

任何一种传统文化现象的形成都必然经历过一个创造、传播、再创造的漫长过程，然后在一个相对稳定的环境条件中形成其完成的形态。与此同时，参于这个过程的人们便历史地形成一个具有共同文化观念的群体。因此，在一定的条件下，这种传统文化与创造了并拥有着这种传统文化的人们是一体的，即这种传统文化对于创造并拥有它的人们来说，尚未成为一种“对象化”了的存在。这就是所谓的“集体无意识”现象，也是传统文化之所以具有巨大的历史惯性作用的原因之一。

古人云：万事开头难。其难处就在于我们的工作所面对的是一个涉及广泛的未知领域。同时，或多或少，我们本是也是那个“集体无意识”的集体中的一员。因此，要对我们的传统文化有所认识、有所理解，就必须具有一种使我们的传统文化成为我们的对象的条件。当然，这种条件的形成不可能是一朝一夕的事情，它必然也是一个相当长的实践过程。

任何一种文化形态都必然是一定的文化精神的物化显现，两

者不可分割。但是研究工作只能从其中的某一方面着手，然后由此及彼、由表及里，直至达到接近于真实的认识。十二木卡姆作为一种文化现象，包涵丰富、涉及广泛。要比较全面的认识它，还须作许许多多的工作，仅就其音乐形态方面而言，我以为它的板式、调式、曲式诸方面是应当首先予以注意的几个基本问题。本文的有限目的仅在于通过对十二木卡姆的板式现象的观察，从一个侧面来认识它的套曲结构的特征。从而为从更广泛的角度上展开对它的研究提供一个参照。

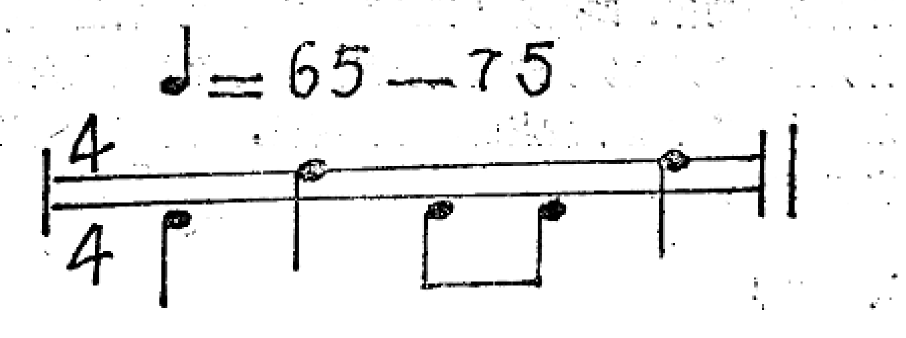
一、板式的构成

"以鼓为节"是中国音乐的古老传统。新疆维吾尔族传统的打击乐器有很多种。其中铁鼓（Nagra）、手鼓（Dap）为最主要。尤其是手鼓更是各种形式的音乐演奏所不可缺少的。吐尔地阿洪演唱的十二木卡姆就只用一只手鼓、一只沙塔尔伴奏。可以说，"以鼓为节"的传统在新疆维吾尔族音乐中一直盛传不衰。

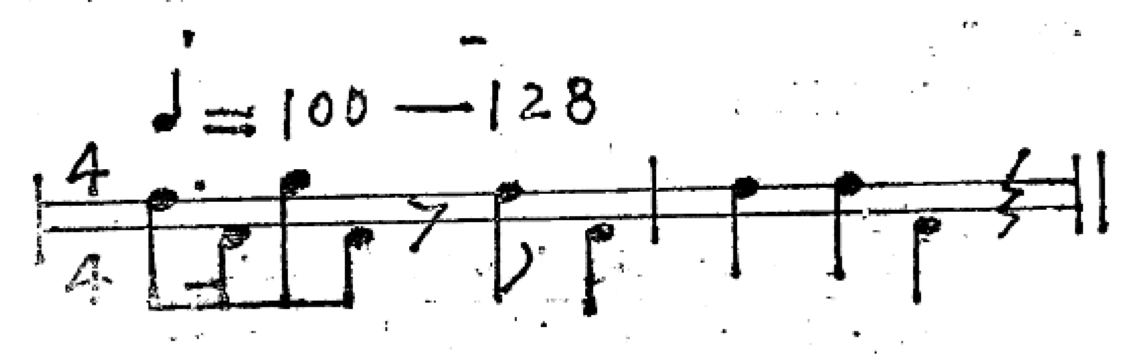
手鼓的结构虽然简单，但它的演奏技巧非常发达，手法极其丰富。用不同的手法敲击手鼓的不同部位，可以发出高低不同、音色各异的多种声音。因此，它作为一种节奏乐器，不仅能演奏丰富多变的节奏音型，同时也能演奏出许多声韵的变化。因此，手鼓的"鼓点"与曲调的结合，不仅具有节奏的组合效果，同时也有一种声韵的组合效果。十二木卡姆中各种曲牌的板式就是以手鼓的"鼓点"的形式构成的。

构成板式的因素有两个基本的方面：1.节拍形式。2.鼓点的节奏型及其声韵。所谓"板式"，就是指在一定的节拍形式基础上组成的基本鼓点。

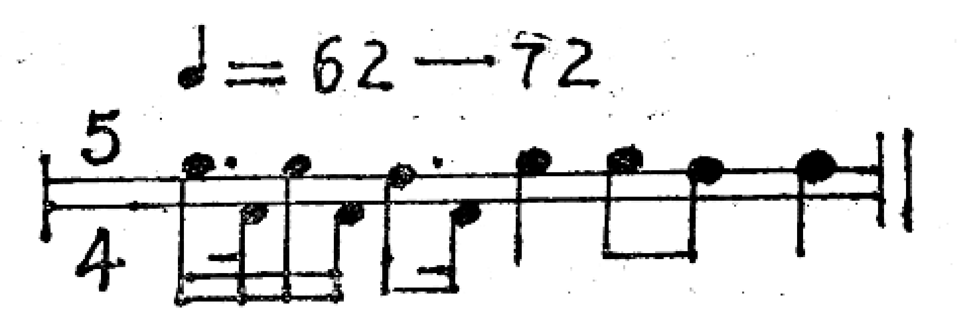
例1.赛勒克、小赛勒克



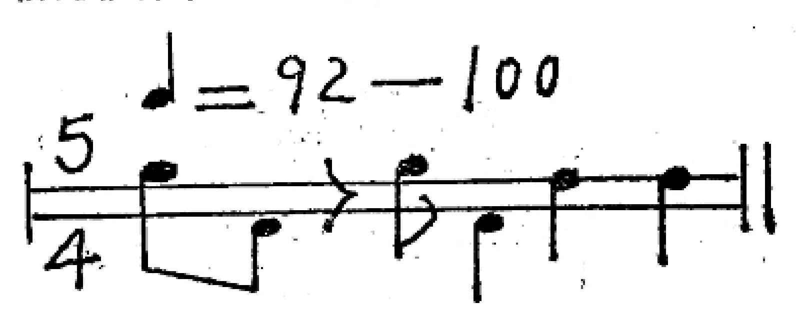
例2.朱拉



例3.拉克木卡姆、怒斯赫



例4.恰比雅特木卡姆、木斯塔扎特

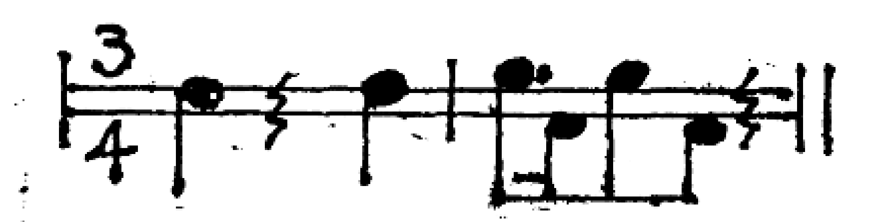


基本鼓点作为一种模式贯彻于乐曲的始终，从而赋予整个乐曲以一种特有的韵律，即成为“板式”，在乐曲进行过程中，基本鼓点将会作许多的变奏。这些变奏总是以各种方式在众多的变化中不断的更加肯定基本鼓点的韵律。所以，基本鼓点就是“板式”的表现形态。

二、曲牌

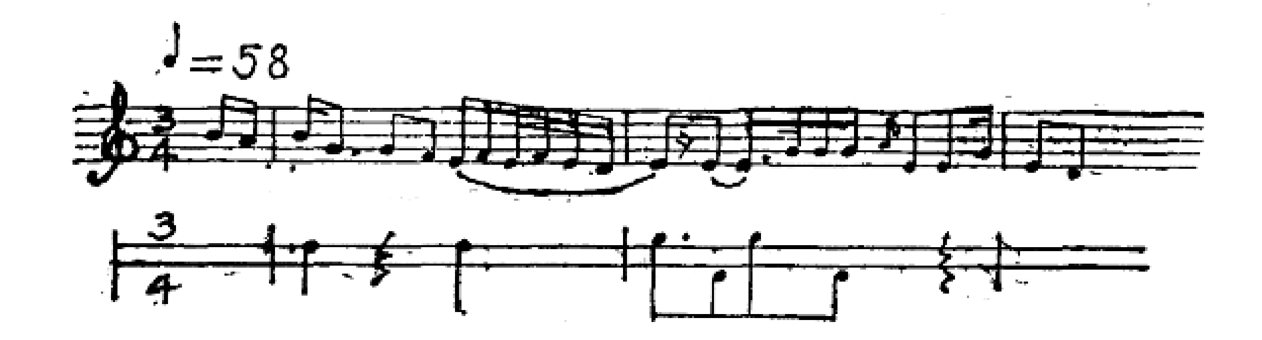
一定的板式与一定的曲调相组合，冠以一定的名称，即成为“曲牌”。

例5.太孜的板式：
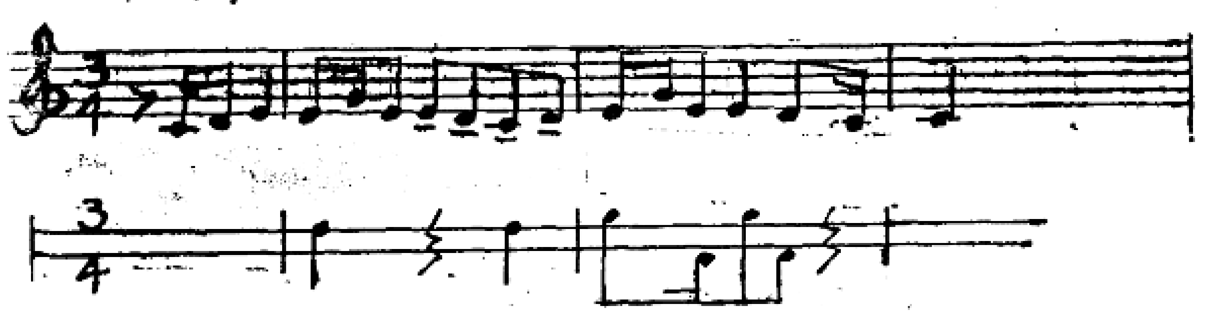


十二部木卡姆的太孜曲调各不相同，而板式无一例外的都是这样；而且唯有名为太孜的乐曲才是这样。显然，曲牌的特征在于板式而不在于曲调。板式的特征即是曲牌的特征，而曲牌的名称即是板式的名称。

例6.拉克木卡姆·太孜



例7.恰比雅特木卡姆·太孜



二、板式与曲调的组合关系

十二木卡姆的穷乃合曼、达斯坦、麦西热甫三个部分在板式与曲调组合关系中所体现出来的风味不尽相同。其中穷乃合曼部分的多数曲牌的板式都是一些独立的句型，在节奏型、声韵方面都有明显的独立性。而曲调本身也有节奏型的句逗、音调的韵律。它们两者的组合，都是作为独立因素相组合的，即板式不是为曲调“打拍子”，也不是为了强调曲调本身的节拍节奏型的句逗韵律，而是为了对比和互补，类似一种复调关系。由此造成的那种组合效果颇饶兴味。这也是新疆维吾尔木卡姆音乐的迷人之处。

比较而言，达斯坦部分和麦西热甫部分的板式就显得单纯一些，特别是麦西热甫部分的板式，“打拍子”的意味就更明显一些。当然，板式与曲调的组合关系中的韵味就少一些。

三、穷乃合曼的曲牌、板式序列

十二木卡姆的每一部木卡姆都由穷乃合曼、达斯坦、麦西热甫三个部分组成。十二部木卡姆的穷乃合曼部分的曲牌、板式序列大体相同，而且每一种曲调的板式（除去怒斯赫、盘西路之外）也都相同，而曲调则各异。可见，穷乃合曼的套曲结构是

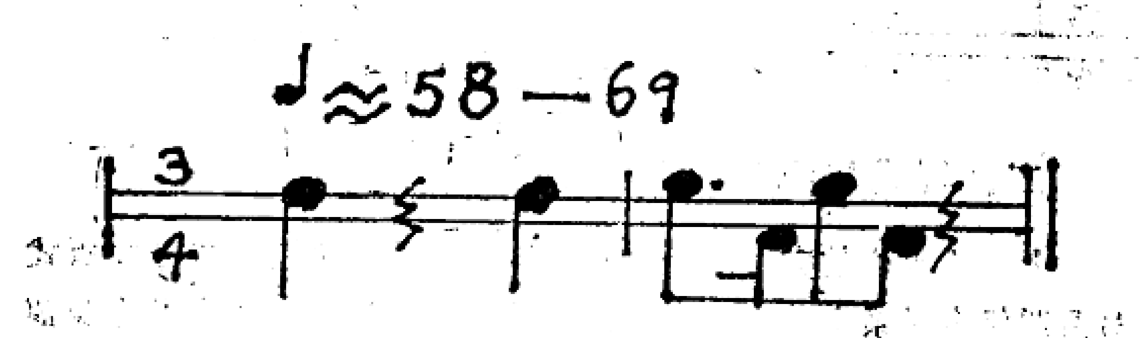
以板式的序列关系为基础的。

穷乃合曼的曲牌、板式序列关系：

1.散序

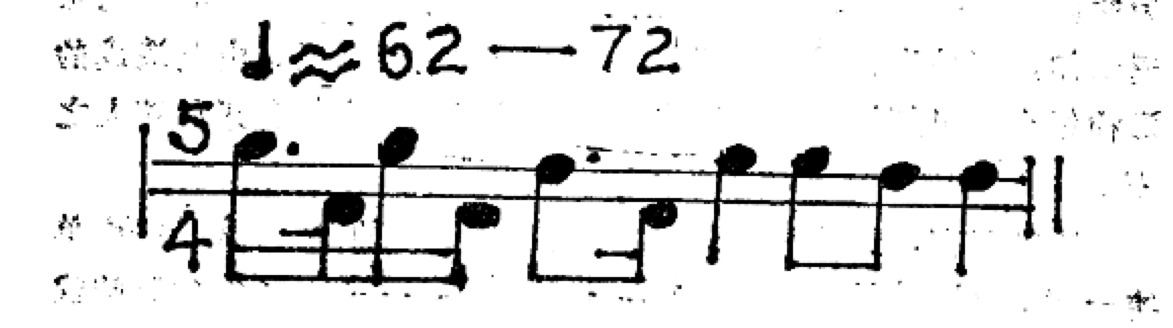
自由咏唱，无一定拍式，也不用鼓。因此没有板式。

2.太孜、太孜间奏曲

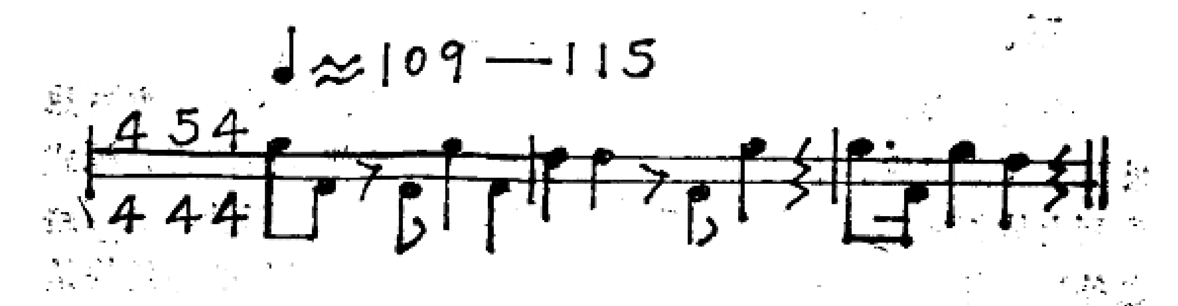


3.怒斯赫、怒斯赫间奏曲

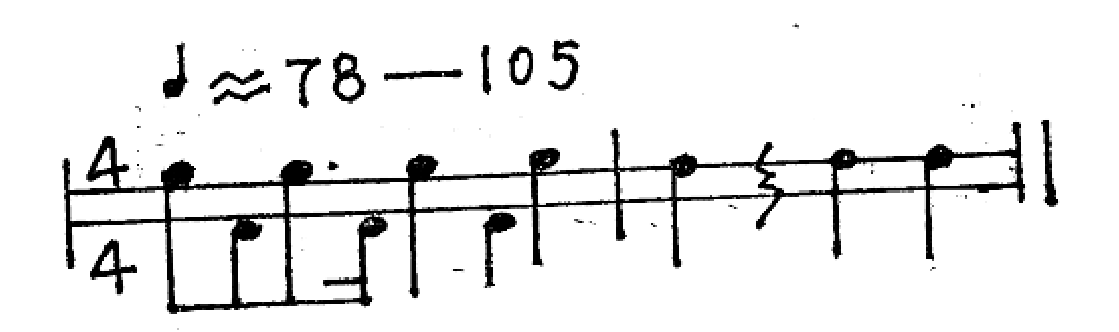
8—a（拉克、恰尕、潘吉尕木卡姆）



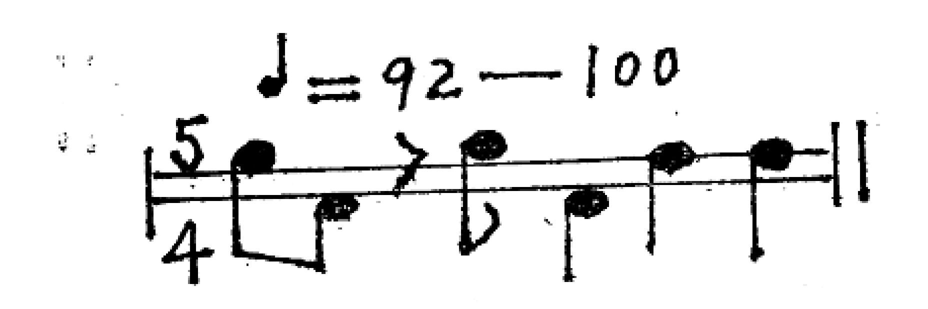
8—b（木夏乌热克、纳瓦木卡姆）



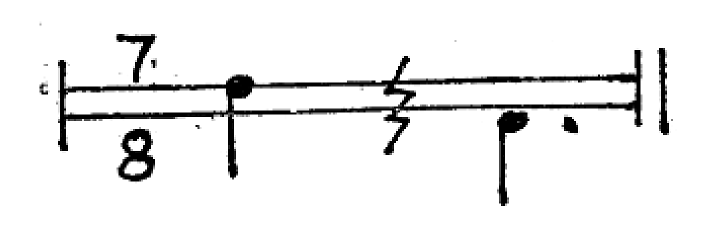
3—c（乌扎勒、乌夏克木卡姆）



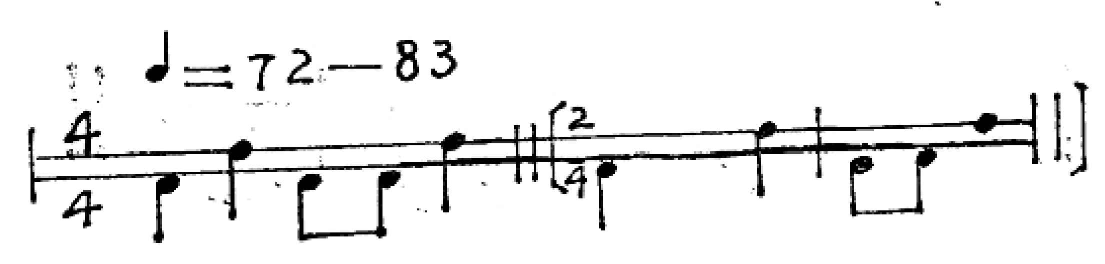
3—d（恰比雅特木卡姆·木斯塔扎特）



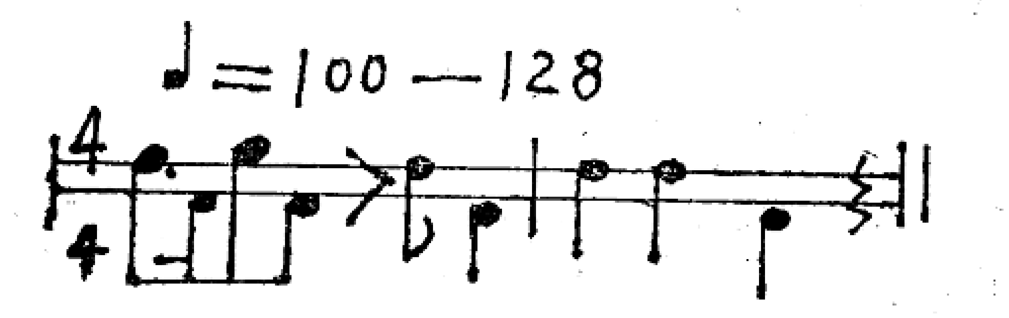
3—e（乌夏克木卡姆·耶李姆沙给）



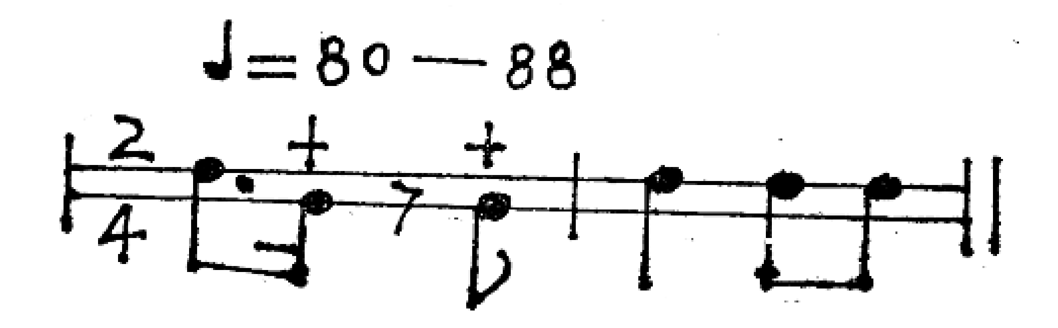
4.小赛勒克、赛勒克及其间奏曲



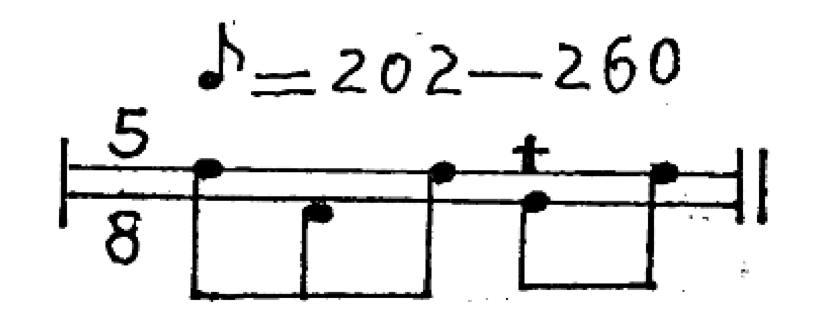
5.朱拉（无间奏曲）



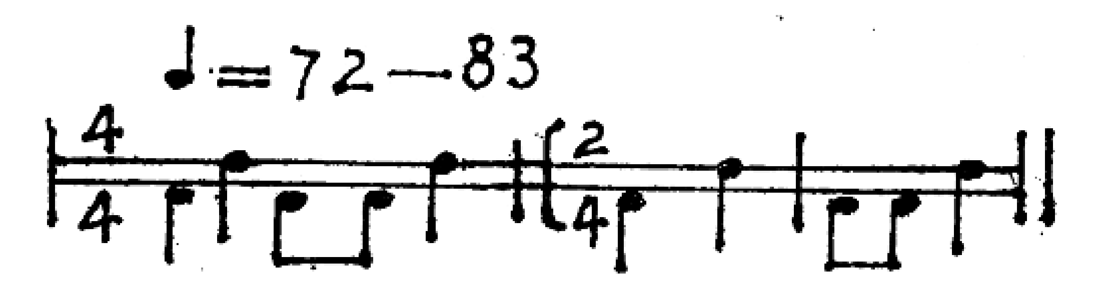
6.赛乃姆（无间奏曲）



7.大赛勒克（无间奏曲）

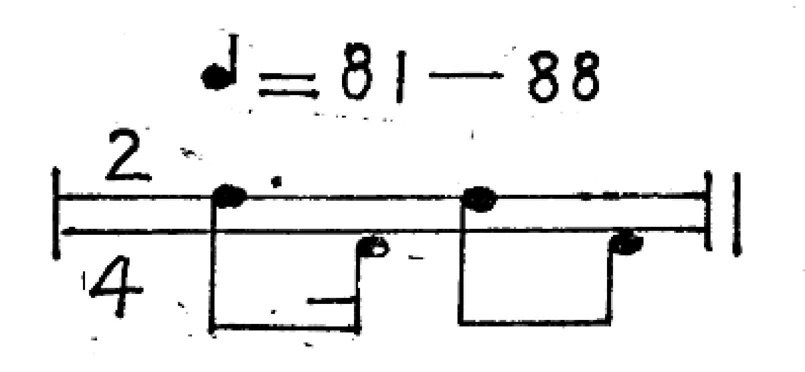


8.小赛勒克

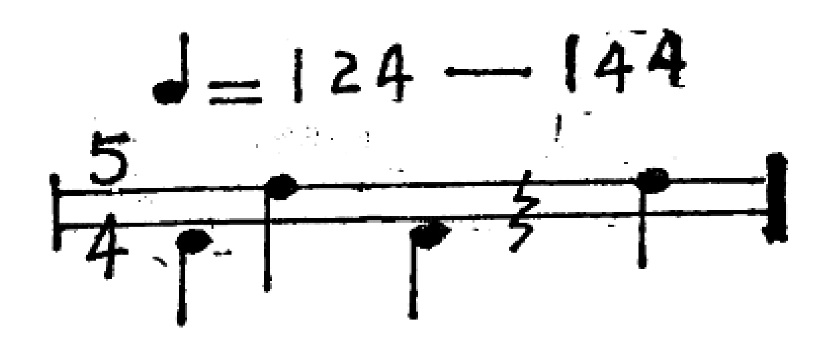


9.盘西路、盘西路间奏曲

9—a（拉克、木夏乌热克、潘吉尕、乌 扎 勒巴雅特木卡姆）

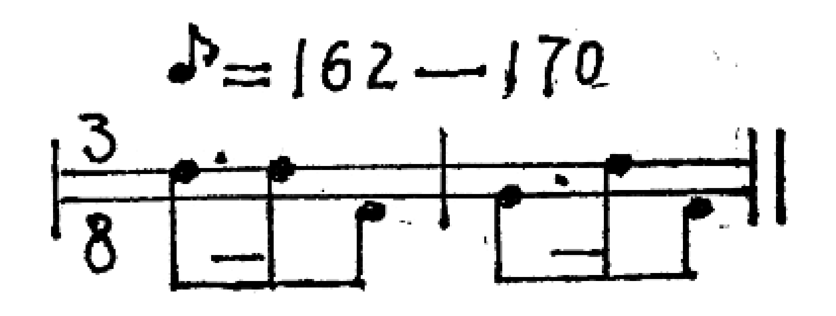


9—b（乌夏克木卡姆）

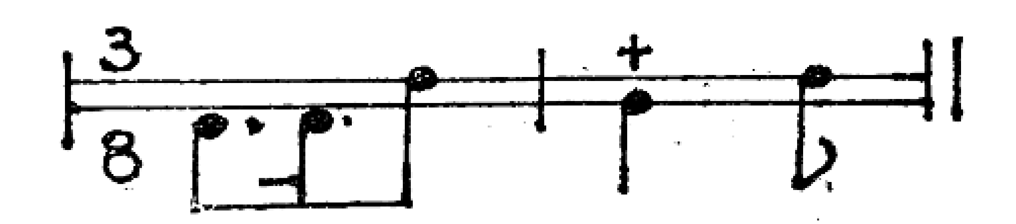


10.太咯特、太咯特间奏曲

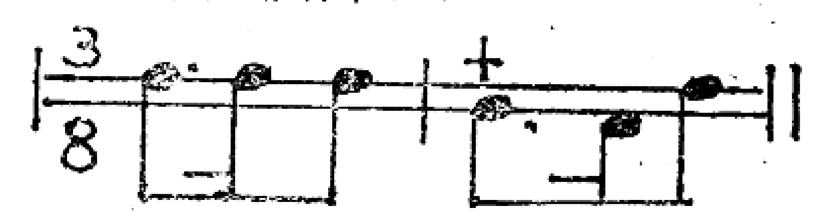
10—a（拉克木卡姆）



10—b（恰比雅特、木夏乌热克、恰尕、乌扎勒、埃介姆、乌夏克、纳瓦、西尕木卡姆）



10—c（潘吉尕、巴雅特木卡姆）



从这个曲牌、板式序列可以看出：每一部木卡姆都以自由咏唱的散序为首（维吾尔语称：mukam bexi），然后由平缓、优雅的太孜入板。入板，在歌舞音乐套曲来说意味着起舞。之后的第二种板式即是以混合节拍为基础的怒斯赫。这种板式给人以颠颠倒倒的感受。接下去是平稳的赛勒克、小赛勒克板式。以上这些曲牌都有比本曲更轻快、活泼的间奏曲。至此，可划为一个套曲结构的段落。

这个段落经历了一个由平缓至颠颠倒倒又复平稳的过程。此后就进入了一个由朱拉、赛乃姆、大赛勒克三种无间奏曲的曲牌组成的极其热烈的段落。

这几种曲牌的板式都很简朴，音调材料大都近似。其中《朱拉》比较稳健，赛乃姆比较粗犷，而大赛勒克则是以快快的5/8拍子为基础的板式。它给人以极其热烈、陶醉的感受。是整个穷乃合曼中最激情的一段。然后，或者继之以平稳的赛勒克、小赛勒克，或者直接进入盘西路及其间奏曲，最后，以轻快的、通常

也是短小的《太喀特》及其间奏曲告终。

《太喀特》是以3/8拍为基础的板式，平稳轻巧中略带优雅，它似乎是《太孜》韵味的一种简化了的回响。

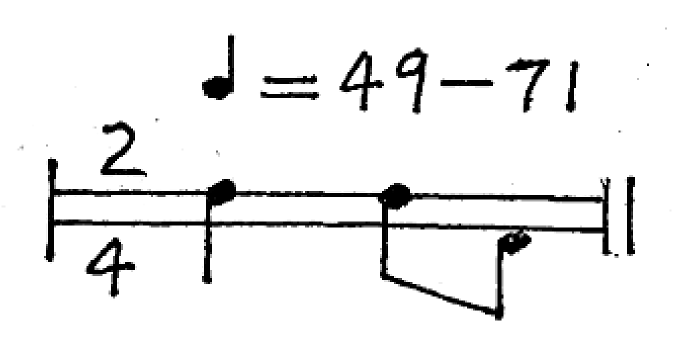
在《太喀特》结束的时候总是有一段简短的自由咏唱，通常是重复《散序》中的音调。这当然是散序韵味的一种再现。它虽然简短，却清楚的表明了一种结构意图。这种意图在每一部木卡姆的最后一首麦西热甫的结束时也有同样的表现。

四、达斯坦的板式序列

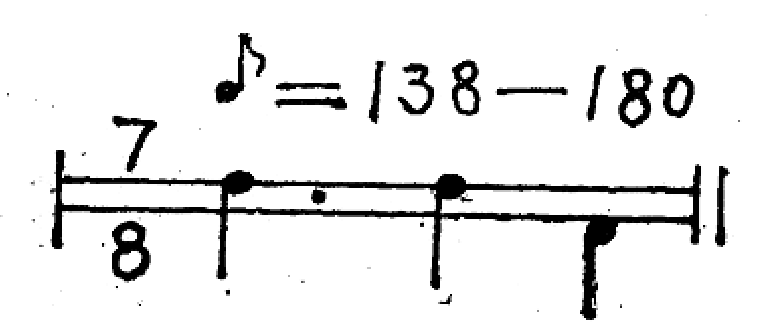
达斯坦部分的乐曲无论多少，统统称之为达斯坦，但是板式却不只一种，而且也有一种基本的序列关系。

从拉克木卡姆至纳瓦木卡姆这十部木卡姆来看（因为西孕、依拉克木卡姆缺达斯坦部分），其板式序列的基本形式是这样：

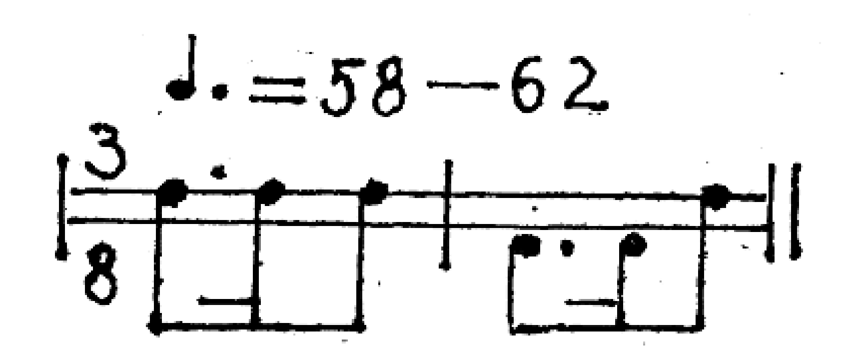
第一达斯坦及其间奏曲。



第二达斯坦及其间奏曲。



第三达斯坦及其间奏曲。



此外再没有其他板式。只有乌扎勒木卡姆的第一、第二达斯坦的板式顺序相颠倒，纳瓦木卡姆的第二达斯坦不是以7/8为基础的板式，而是一种带有增板的板式——6/4＋1/8。这些例外的情形可能各有其原因。不过，它并不影响达斯坦板式序列形式的成立。

达斯坦本来是一种专门演唱长篇叙事诗的独立的音乐形式，舞蹈音乐的特征并不充分，而更多的是歌唱性，它的曲调甚多，每种曲调可根据叙事诗的情节、人物、气氛的需要来安排，并无一定的排列顺序。纳入木卡姆音乐的套曲结构之后才有了这种板式序列。可见，板式序列关系是木卡姆音乐的套曲结构的一种特征。

五、麦西热甫的板式序列

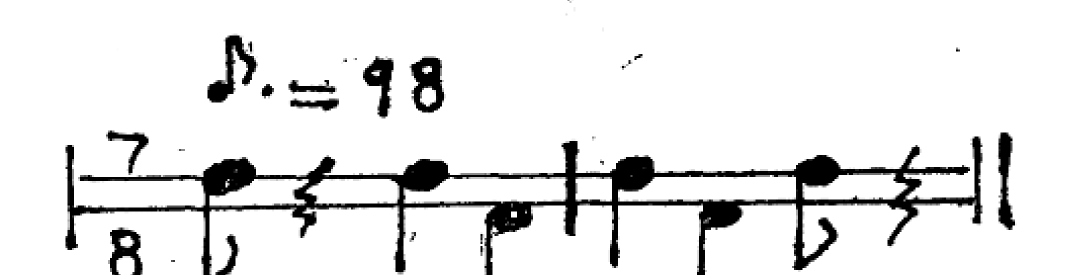
麦西热甫是十二木卡姆中最质朴的部分。它的曲调的句逗鲜明，且都很短小，曲调本身的节拍、节奏特征鲜明，与鼓的板式节奏基本同步，而且都没有间奏曲。

这一部分所有的音乐通称《麦西热甫》，因为它们本来就是来自民间的一些麦西热甫的曲调。麦西热甫是一种传统的民间群众性的集体歌舞活动，称麦西热甫的音乐就是用于这种场合的音乐。风格粗犷、豪迈，没有优雅、轻巧这类的情调。也许由于这

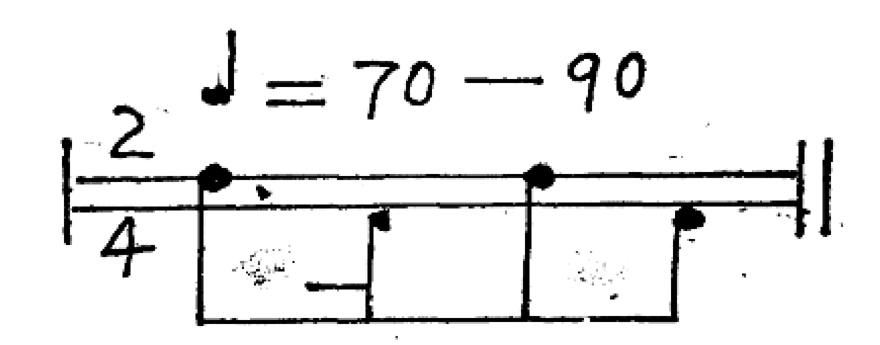
个原因，麦西热甫部分的乐曲没有以三拍子形式为基础的板式。只有两拍子、七拍子这两种板式。虽然如此，作为木卡姆音乐的麦西热甫部分还是有一个板式序列。这或许是木卡姆音乐的套曲结构的一种“规矩”吧。

麦西热甫的板式序列关系：

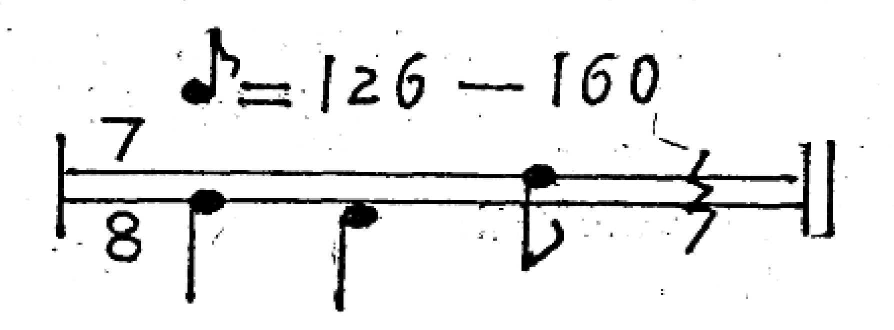
第一麦西热甫：



第二麦西热甫：



吐尔地阿洪传唱的十二木卡姆的每一部木卡姆中的麦西热甫乐曲多少不等。少的有两首，板式序列如上述。多的至六首、七首，也都是以7／8拍子的板式为首，之后统统都是两拍子的板式。唯独最后一部木卡姆——依拉克木卡姆的麦西热甫只有三首。它的第三首麦西热甫（是依拉克木卡姆的最后一首乐曲，也是整个十二木卡姆的最后一首乐曲）却在最后跟我们开了个玩笑——它的板式是：



鉴于十二木卡姆套曲结构的严整性，这个玩笑显然不是有意的。

六、结论

1.穷乃合曼是一种独立的套曲结构。这种套曲结构可分为三个大的段落。第一个段落由散序、太孜及其间奏曲、怒斯赫及其间奏曲、赛勒克、小赛勒克及其间奏曲组成。这一段落中的三种板式具有明显的对比性——平缓优雅的太孜板式，非平衡的更具有动感的怒斯赫板式，平稳的赛勒克、小赛勒克板式。第二个段落由朱拉、赛乃姆、大赛勒克组成。这个段落中的三种板式的对比关系是由稳健的朱拉板式到热烈的赛乃姆板式到狂热的大赛勒克板式，这是穷乃合曼中最具有酒神气质的部分。第三个段落由小赛勒克、盘西路、太喀特三种板式组成。其板式的对比关系是由平稳到轻巧，然后以简短的散唱结束。

这个结构以板式的对比关系为特征。作为歌舞音乐套曲，也是舞蹈节奏、情调的一种套路。具有严整的逻辑性，也具有一种诗的气质。也许由于这个原因，十二木卡姆中的词基本上都是用的古代大诗人那瓦依等人的诗词。

在已出版的《十二木卡姆》曲谱中，有些木卡姆的曲牌、板式序列稍有差别，有些木卡姆的曲牌短缺。必然另有原因，兹不论。

二、达斯坦和麦西热甫是仿照穷乃合曼的板式序列原则编进来的散曲。其中达斯坦有三种板式，正好组成一个平稳、非平稳、轻巧优雅的序列。近似一个小型化了的穷乃合曼结构。而麦西热甫只有两种板式，不可能构成穷乃合曼结构。但是，它以7/8拍子的板式为首，即以更具有动感的板式为首，以较平稳的2/4拍子的板式结束。这样与达斯坦连续起来看，仍然接近穷乃合曼结构。尤其是最后一首麦西热甫总是以一段简短的重复散序的散序结束，就更接近穷乃合曼结构的韵味了。

唐代大曲与西域木卡姆

关也维

近年来在学习中亚音乐，特别是新疆地区各民族音乐的基础上，开始致力于唐代音乐研究。并着手解译在莫高窟发现的《敦煌古谱》（琵琶谱）、日本收藏的《五弦琴谱》（五弦琵琶谱）和《仁智要录》（筝谱）。通过解译出的一批唐代乐器伴奏谱，可及窥见到唐代音乐的丰貌，从而了解唐代西域与中原地区的音乐文化交流等情况。

限于篇幅，本文仅从《五弦琴谱》中记录的最后一首大型乐曲《移都师》，论及唐代大曲与西域木卡姆有关诸问题。

一、唐代大曲的多种形式

唐代大曲多沿用西域木卡姆的形式。主要有以下三种：

（1）从西汉至南北朝时期，传入中原地区的大曲，主要指由“艳”（Yan）、“趋”（küY）、“乱”（Θlan）组成的大型歌舞套曲。此种形式与莎车、喀什木卡姆（Yarkəmd Kəxker Mukami）中的第一部分穷乃合曼（Qong Naqma）相同，由散序、歌曲、乐曲及歌舞曲组成。如：《秦王破阵乐》、《春莺啭》等。
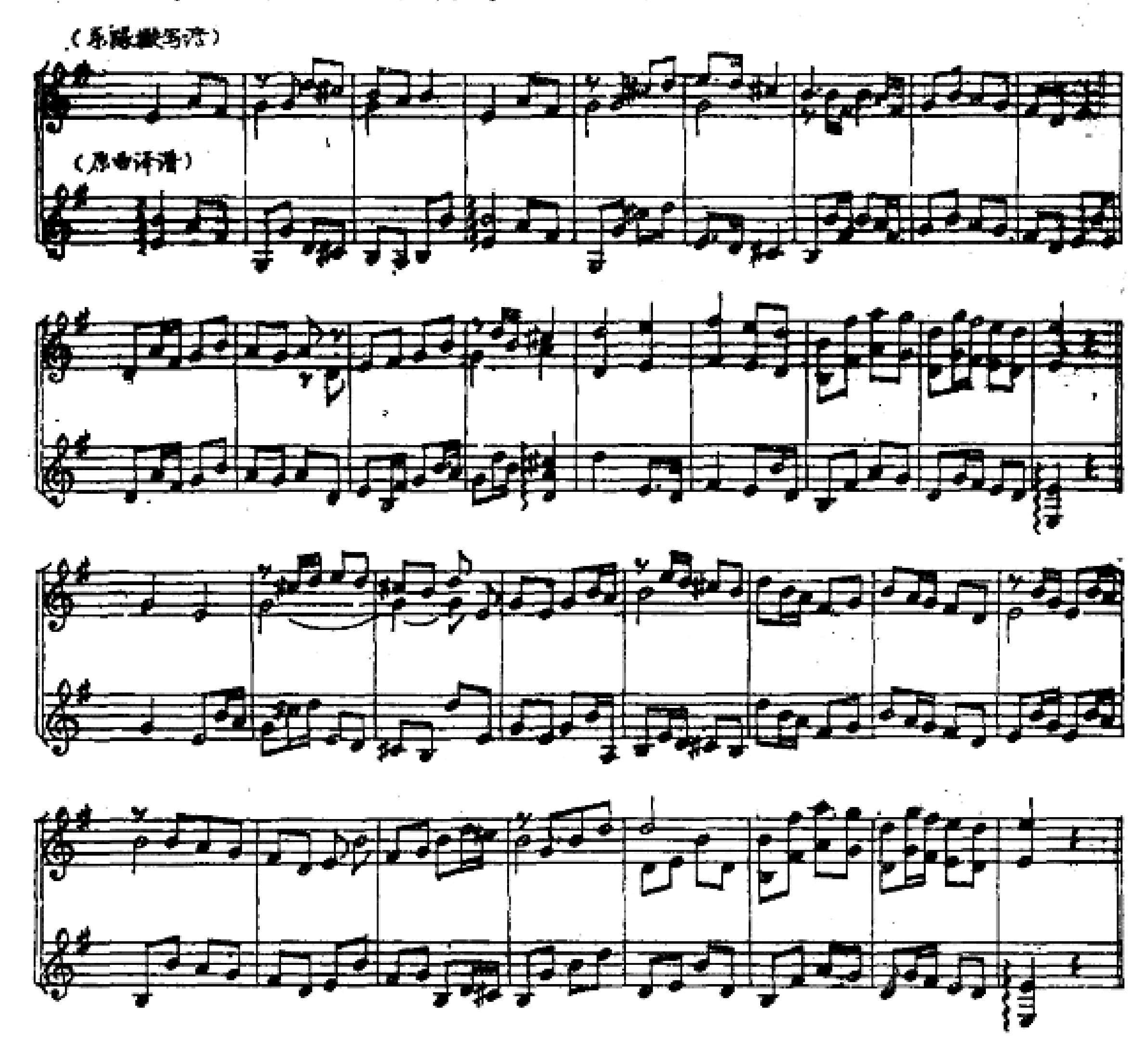
（2）是由散序、中序（又称歌头，即歌曲部分）、破（亦称舞遍、即歌舞曲）组成的大曲。此种形式与哈密木卡姆（Kummul Mukami）形式相同。如《武媚娘》、《上元乐》等。

（3）是一种在汉文史籍中未曾记载的变奏性多段联想，唐时亦称大曲。如《苏罗密》、《移都师》等。

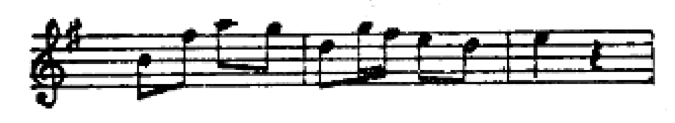
二、唐代大曲《移都师》

《移都师》共有13段，每段演奏2～3遍，最后两段（第12、13段）连续演奏。

每段乐曲的旋律不尽相同，有采用主题变奏者，如第一段与第二段旋律，材料相同但第一段旋律经过变奏，亦有主题相似而采用换头手法者。但其主要特征则是每段皆以相同或稍加变化的叠句结束。例如：《移都师》旋律片段

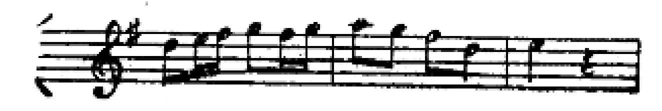


（1）《移都师》的第1、2、3、4、5、6、8段皆以

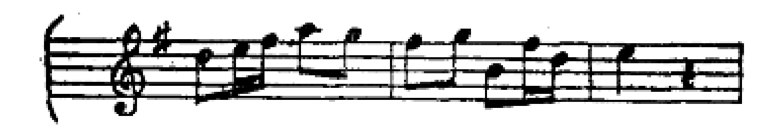


（主要结束句）

作为叠句加以收束。第7、9、10段则以上述结尾的变奏形式结束。



第11、12段是以下述变体加以收束。



最后的第13段，即全曲的结束，则以下列的变奏形式完成全曲。



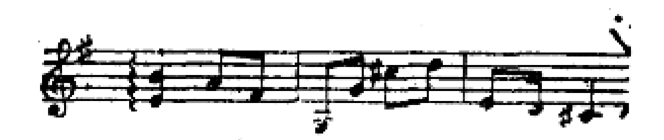
（2）各段曲调虽不尽相同，但多处采用着主题变奏手法。如：



（第一段开始处的部分旋律）



（第二段开始处的部分旋律）



（第六段开始处的部分旋律）

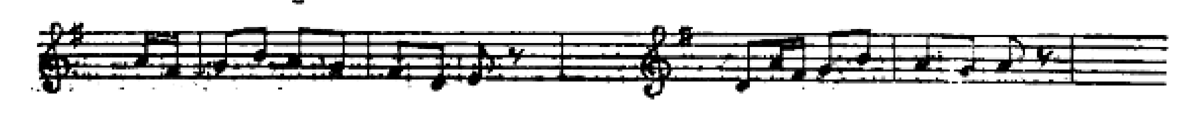


（第七段开始处的部分旋律）

（3）旋律的构成多使用特殊的三音列四度进行（在四度中

包括有大三度与小三度音程）。并且此种进行又经常与旋律的级进相结合。如：

以第一段的旋律为例
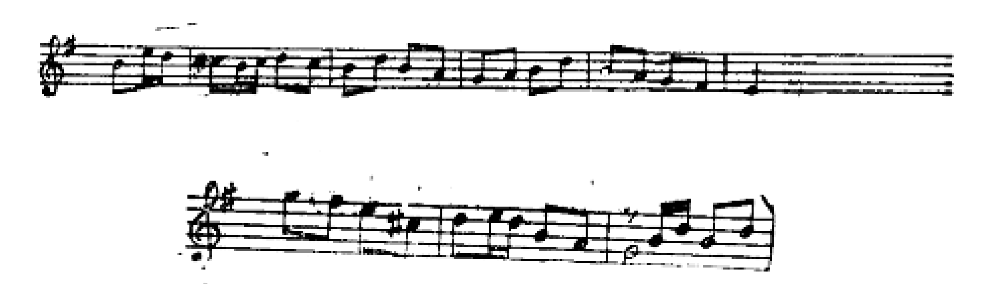


（第7～9小节）　　　　　　（第10、11小节）

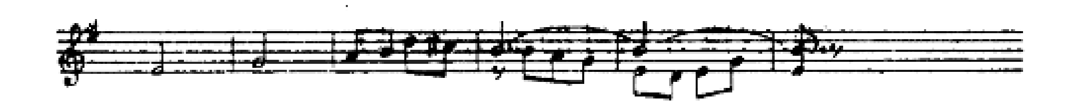


（倒数第2、1小节）

（4）旋律进行中，还常触入一些五声音阶的旋律材料。如：第七段旋律片段



（5）《移都师》个别段落中的主要旋律，还为汉族音乐所



吸收。如第九段开始的音调，已演化成京剧唢呐曲牌。

从以上分析中，不难看出《移都师》的旋律与现今维吾尔音乐旋律特征，有着惊人的相似之处。也不难查觉到西域音乐与中原音乐相互交流的踪迹。

三、《移都师》有关问题考证

《移都师》之名称，系以地名为曲名。唐代大曲中，类似情况颇多。如“甘州”、“凉州”、“伊州”亦是唐时大曲之名。

“移都师”乃突厥语Yultuz音译。其地在现今库车西南的新和（Toksu）县境内。突厥人在公元6世纪初进入中亚的新疆地区时，因该地水草丰美，又处于“丝绸之路”要冲，曾在该地设立过王庭，故又称为“大玉尔都斯”（突厥语称为Yoqan Yultuz，后又称为Qong Yultuz）。说明此曲虽融有龟兹音调，但并非龟兹时期音乐，而是突厥人进入新疆后出现的大型乐曲。

鉴于《五弦琴谱》第八首“夜半乐”之后，记有“丑年润十一月二十九日石大娘”字样。说明其中部分乐曲是由中国乐师石大娘传谱。按润十一月的丑年应是唐代李豫大历九年（公元773年），可知《五弦琴谱》部分曲谱，最晚在唐中叶以前已传入中原地区。

又鉴于《五弦琴谱》最后一首乐曲“移都师”之后，还记有“承和九年三月十一日书之”字样。按日本承和九年即唐武宗李炎会昌二年（公元842年）。说明此曲传抄时间在晚唐时期。而《移都师》传入日本时间，当在公元9世纪中叶以前。

通过本文的分析与考证，清楚地了解到：

一、大曲多由西域传入中原，至唐时已有多种形式的大曲。而《移都师》则是一种带变奏性的多段联曲。

二、《移都师》是突厥人进入新疆地区后，出现的一种大型乐曲。保持着突厥各民族中流传的长篇叙事曲（Dastan），每曲皆以相同或带变奏的叠句结束，是其主要特征。

三、显示出在东西方音乐文化交流中，《移都师》传入中原地区后，又传至日本的轨迹。

浅淡十二木卡姆歌词

阿不都肉苏里·乌满尔

十二木卡姆是闻名于世界的维吾尔族人民的文化遗产之一。十二木卡姆这个宏伟的歌与音乐相结合的大型套曲在几个世纪前就形成了。据研究考证，十二木卡姆的最初结构是在信仰原始宗教时逐渐形成的，几个世纪以来，在维吾尔人民的漫长文化历史进程中，得到不断地发展、充实和完善。今天流传到我们手中的十二木卡姆歌词是著名的民族音乐家、木卡姆研究家吐尔迪阿洪保存下来的，就在这一点上，无论我们如何去赞颂吐尔迪阿洪都是值得的，虽然在吐尔迪阿洪保存下来的十二木卡姆歌词有着内容上的重复和封建意识等不足之处，但如果没有当初的十二木卡姆歌词，也就不会有今天已录成磁带的十二木卡姆套曲。

关于十二木卡姆歌词在伊斯兰教产生以前及以后的情况及形成等问题，只要我们将木卡姆民间乐曲麦西热甫、达斯坦及传统木卡姆逐步形成的历史过程结合起来研究，那么对十二木卡姆的认识也就会清晰起来。

叶尔羌汗国时代的著名维吾尔族学者、诗人和音乐家喀德尔汗·叶尔羌对十二木卡姆的形成是这样写的：

当我惮起心灵的琴弦，我的心底就是无际的乐园，
那迷人的歌声像百灵飞串在麦西热甫乐曲中间。

十二木卡姆套曲像是十二个月亮照亮每个人的心田，
不是你，也不是我，而是万众欢乐的源泉。

十二木卡姆在不同的历史时期里有着各自不同的歌词。在南疆边远村庄里，用相同的木卡姆音调唱着波斯歌谱的老人，在今天也能常见到。

十二木卡姆歌词归功于察合台文化时代著名诗人鲁特菲、纳瓦依、诺毕提、麦西热甫、依瓦依答、傅祖勒等诗人的歌词，并由《艾里甫与赛乃姆》、《乌尔丽哈与阿木热江》、《玉素甫与祖莱丽汗等都是维吾尔民间长诗和民间乐曲组成。

十二木卡姆歌词在赛依塔汗国时期，著名的政治家、诗人，天才作曲家阿不都拉斯迪汗又更进一步作了补充整理。

在阿不都拉斯迪汗的亲自参与组织下，将维吾尔族音乐之母十二木卡姆在原传统木卡姆，达斯坦、麦西热甫的基础上，得以第一次步入轨道，阿不都拉斯迪汗将可汗国内的所有天才学者，文学家、音乐家召集起来，开始了对十二木卡姆的整理和充实工作，同时自己也写下了优美、精炼、充满感情及形象化的歌词，从而以新的歌词丰富了十二木卡姆的音乐。遗憾的是，他的许多歌词在阿帕克霍加及克里克的木塔埃斯霍加时代，由于对文化的破坏而遗失。

据《塔瓦里赫木斯克庸》记载，叶尔羌汗国时期的著名木卡姆研究家、诗人阿曼尼莎罕不仅将纳瓦依、傅祖勒等诗人的许多诗词填入木卡姆曲调，同时，她自己也写下了许多诗词，填写在潘吉尕木卡姆大曲里：

我对你无比的崇拜，因为你是公正的国王，
你按着先辈阿不都日西提汗的遗嘱办事，
你日夜都在祈祷着圣人保祐，

然而你却没有完成国王真正的使命。

这首诗词使国王阿不都日西提汗极度愤怒。但不幸的是，她以“娜非丝”为笔名写下的许多歌词和《依西拉提按格孜木卡姆》没有能流传下来。

十二木卡姆中关于哈迪尔汗的歌词也只有少部分被保存下来。既使是在这些少部分被保存的歌词中，由于口头传述及当时文字表达风格不同，在后期传唱中也有不少的改动。但通过其表现的内容及形式的特色，可以看出哈迪尔汗的歌词已达到炉火纯青的境地。在他所写的关于评价木卡姆的歌词中这样写道：

木卡姆是黎明前的晨风，
它是世上哈伦（套曲）的前奏，
百灵在它面前也觉的惭愧，
世上再无超过它的价值。

另外在十二木卡姆套曲中反映爱情的歌词：

从那无际的天边走来一位仙女，
她带来了百灵麦西热甫歌舞的乐声，
十二木卡姆套曲像十二轮满月照亮心头，
不是你的心头，也不是我的心头，而是众人的心头。

哈迪尔汗和阿曼尼莎罕对于十二木卡姆歌词的整理及完善所作出的贡献，将永记在我们民族文化史册上。

既使在阿不都拉斯迪时期给十二木卡姆所填写了的许多歌词，在阿帕克霍加的独载，愚昧时期被消毁，维吾尔族人将民诺毕提，孜莱丽、乌瓦依达、麦西热甫等诗人的歌词都填入了

十二木卡姆，尽力保持了其完整。

解放后，尤其是“左倾”错误在文艺界泛滥的年代，有些人想完全去掉十二木卡姆的原歌词，而再填写新的歌词来代替，但这是徒劳无益的，终究没能通过实践的检验，仍将古典歌词保存了下来。

如果像十二木卡姆这样著名的音乐不与音乐画彩浓，艺术性高的歌词相匹配，很自然，音乐的影响效果就会减弱，这一点是众所周知的简单道理。

我们的先辈不断地用纳瓦依，孜莱丽、麦西热甫等著名诗人的珍贵诗词来丰富十二木卡姆，使十二木卡姆音调更加了新的魅力。尤其是纳瓦依的歌词，以其内容上的别具一格、语言上的善辩、巧妙的人物刻画，想象上的深渊，思想上的崇高而区别于其他诗人的歌词。纳瓦依在关于爱情的歌词中，宣扬一种忠贞不渝的高尚情操，对于不忠贞的人只有愤怒的利剑。对于饱经忧伤的人给予爱抚。宣扬公正与善良。纳瓦依的歌词，因有极丰富的音乐性，所以在配作十二木卡姆套曲中的歌词是十分优美感人的。

正如同“月亮也有污点”一样，纳瓦依的歌词中也有不足之处。如果我们更进一步地去研究，就会发现，在这些缺陷背后掩藏着诗人对当时世道的不公正及愚昧黑暗社会的不满，所以不能轻率地改变十二木卡姆中纳瓦依的歌词。

总的来说，十二木卡姆的歌词都是古代诗人写的歌词，使木卡姆这朵芳香溢人的鲜花更加娇妍，使之具有无可比拟的娇容，并且将随着时代的前进，更具光彩。

地拉·苏里唐　译

阿曼尼莎罕的世界观

图尔逊·尤努斯

16世纪著名木卡姆先驱之一的阿曼尼莎罕王妃长期以来作为一名诗人和木卡姆大师名彪史册，但对于她同时又是她生活时代无与伦比的英雄人物的史迹我们却一无所知。下面，我将通过几个重要历史事实的分析来阐述一下这个问题。众所周知，中世纪维吾尔社会处于遁世主义（苏菲主义）盛行的时期，苏菲主义的教义渗透到了整个社会的政治，经济和文化生活领域，占剧了极大的统治地位。由于这种意识形态已在全体穆斯林中深入人心，为各个阶层所普遍接受，成了穆斯林共同崇奉的目标和行为准则。甚至，宫廷权贵和上层人物的日常活动中也未能脱离苏菲主义意识形态的影响。这是苏菲主义时代区别于其他历史时代的一个特点。但是，就在这个时代的苏菲主义者中间产生了两种截然不同的哲学世界观，而且斗争十分激烈。两军对垒的意识形态领域的斗争基本上在中世纪的穆斯林中间达到了高峰。即：纳克西班迪、赛依德丁喀什噶尔、纳瓦依、阿不都热合满加梅及其继承者所宣扬、鼓吹的入世主义的意识形态思潮和艾合拉力及其继承者所宣扬、鼓吹的厌世主义思潮。厌世主义的祖师们宣称什么“今生没有美，欢乐和幸福，真正的永恒的美只存在于来世，绝不会在今世。因此，为了享受来世永恒的美，应该摈弃今生虚幻的美与欢乐，以遁世的态度过度转瞬即逝的一生。”将信奉伊斯兰教的人民引上了厌世主义的道路。此外，该派并主张为了使自

已看不见今世虚幻的美景，应该把食盐洒进自己的眼睛使双目失明。而以纳克西班迪为首的“入世主义”的意识形态流派则承认今生存在着美和幸福，主张穆斯林应该利用安拉创造的自然界的一切美好因素，通过自己的聪明才智和幸福劳动将其开发出来，为信徒们创造幸福。并同他们进行了针锋相对的斗争。这段历史是众所周知的。这一时期，和卓穆罕默德谢里夫、拉失德汗、克德尔汗和阿曼尼莎罕等人继承了纳克西班迪提出的“修道于众”、“巡游于世”、“谨慎于行”、“享乐于时”的四大学说同厌世主义者进行了针锋相对的斗争。以下事实可以对此提供佐证。让我们首先以穆罕默德司地克翟利力的历史著作《穆罕默德圣行录》为例来看看吧，该书中记载了这样一件事：当尊贵的和卓穆罕默德谢里夫到若羌后，为在达吾儿麻扎前修建一个集市而奔忙时，群众蜂涌而来，哭天喊地齐声反对说：“在麻扎前面修建巴扎，我们的孩子会变成赌棍，一个个游手好闲……”和卓穆罕默德谢里夫气愤地说道：“我诅咒你穿不上裤子，靠你这种人，子孙后代全是窝囊废。”最后，由于和卓穆罕默德谢里夫的坚持终于在那里修建了一座集市，被命名为“都贤班巴扎（礼拜一巴扎），32名小商贩，手艺人在那里开店摆摊，从事商业经营。由此，我们可以清楚地看到上述两种思潮的斗争是何等尖锐何等激烈，和卓穆罕默德谢里夫毫无疑问是属于纳克西班迪这一派的。

原书上的记载是这样的：

汗廷颁布了一道命令，
在修道堂前修建一座新的集市，
快行动起来，为了执行汗的旨意，
大家要不分昼夜拼命劳动，
这一消息传遍了城镇乡村，
个个奋勇争先平整土地，

搬运砖瓦，来修建都贤班巴扎

32名商贩和手艺人，

心花怒放，脸上绽开了笑容。

那本书上还有“遁世主义者需要的是痛苦和忧伤；入世主义者需要的是绿茵芳草和醉人的酒浆”，从这些诗句也可以清楚地看到以和卓穆罕默德谢里夫为首的纳克西班迪为一方同遁世主义者之间的尖锐斗争中和卓穆罕默德谢里夫是赢得了胜利的，他就是入世主义派的祖师，就在那场尖锐的斗争中，厌世主义者出于宣扬鼓吹自己意识形态的目的，妄图将木卡姆歌手拉到自己一边，要他们在麻扎、修道堂中当演奏木卡姆的领唱员，把木卡姆蜕变成了为厌世主义派别的哀嚎哭啼服务的工具。并借此手段引导人民厌弃今世，向往来世；不思欢乐，只想痛苦；不思生，只思死；不思花坛，只思坟墓。这两种思潮的激烈斗争中木卡姆也面临着两种命运。即：木卡姆是为花坛而创造的呢？还是为坟墓而创造的呢？是为美和欢乐而创造的呢？还是为痛苦而创造的呢？她应该为光明而献身呢？还是为黑暗而效命呢？木卡姆家应该在麻扎、修道堂中充当领唱员靠粥棚施舍而度过一生呢？还是做人民艺术家呢？（可以说，从本质上讲，从现在的修道堂木卡姆来看，至今仍存在着两种斗争）。就在这紧急关头，甘愿做和卓穆罕默德谢里夫虔诚信徒的拉什德汗等纳克西班迪遁世主义者承认今世存在着美和幸福，敦促穆斯林去打开今世幸福的宝库。同时，将十二木卡姆作为美的象征加以公开宣扬，同对方进行了针锋相对的较量，并用木卡姆这一武器表现了渴求美的人民的美好愿望，使人民树立起了追求美好生活的信心。十二木卡姆歌词的绝大部分是纳瓦依和傅祖里等入世主义者讴歌美的诗句即可为其典型例证。史籍《乐师史》中曾记载，阿曼尼莎罕的笔名是“纳菲斯”（意为雅致，美），曾创作出木卡姆乐舞“欢乐行”，

并撰写了《启开心灵的屏藩》，《美丽的情操》，“纳菲斯文集《等书。通过这些事实我们可看到：在这场尖锐的斗争中，阿曼尼莎罕也英姿勃勃挺身而出，厌世主义者宣扬“今生不存在美”她则公开宣称自己的笔名是“纳菲斯”（美），对方宣扬“今世不存在欢乐”她则将自己创作的木卡姆乐舞命名为“欢乐行。”并将其传播到民间。她撰的写《艾合拉克介梅兰》一书的意思即是“美丽的情操”。她从自己的笔名一直到所撰写的每本书的标题都注入了歌颂美、欢乐和幸福的内容。尽管她的那些著作未能流传到现在，但仅从每本书的名称也可以理解到她写的每一本书都是为了同对立面进行针锋相对的斗争而创作的精神武器。由此，我们也可以看出，在这场斗争中阿曼尼莎罕经过磨炼已成长为一名勇敢沉稳的英雄。从另一方面来看，也可以做出这样的推测：木卡姆乐舞“欢乐行”在那个历史时代产生的原因是和宫廷中拉失德汗和克德尔汗等力主革新，发展的人士的支持之外，还同纳克西班迪的继承者和卓穆罕默德谢里夫等歌颂今世美、幸福的入世主义者的支持是分不开的。后来的时期，拉失德汗之子阿不都克日木汗被和卓以沙克外力害死以后，厌世主义派开始占据了统治地位。我们知道，从此，木卡姆“欢乐行”开始销声匿迹。与这首木卡姆乐曲有关的阿曼尼莎罕的其他著述散失的原因大概也同上述激烈的斗争不无相关吧。

史振天 译

论对十二木卡姆的继承

穆合麦迪·夏吾东

"十二木卡姆是我们民族文艺的精华，我们为之自豪，为之骄傲。"这是文化部副部长高占祥1986年在以木卡姆为主题的第四届《中华之声》音乐汇演中，看过《且比亚特木卡姆》之后发表的讲话。

的确，十二木卡姆值得我们自豪和骄傲。""十二木卡姆是流传，千百年的东方音乐历史宝库中的巨大财富。"（周扬在中国文学艺术家第四次代表会上的讲话）"新疆是亚洲音乐财富的摇蓝，像维吾尔的十二木卡姆在别的地方是不可能存在的。"（国际木卡姆基金会的顾问，伦敦大学教授阿迪森，1986年在乌鲁木齐和音乐界人士的座谈会上的讲话）我们的这一无可比拟的音乐财富。是我们的前辈，运用智慧及辛勤的劳动创造出来的。我们的前辈为了使后辈胜过他们，为了使木卡姆具有今天的风采，通过不懈地努力，将它不断提高，不断发扬并继承下来。

我们的民族音乐具有悠久的历史，它经过不断地发展与丰富了对隋朝（581～618年）和唐朝（618～908年）的音乐产生了巨大的影响，在隋唐音乐史上占据了重要的位置。"隋朝的九幕音乐剧及唐朝的十幕音乐剧中的大部分是西域音乐。"（引自毛泽东同志与音乐界人士座谈中的讲话）但是，我们的前辈并没有满足于将我们的音乐水平停留于此。相反，通过汲取东西方音

乐精华，不断地去充实提高它，不断地去发展它。今日的木卡姆就是其不断发展和充实的成果。我们的先辈留给我们的“巨大财富”和“精华”的木卡姆赋予了我们今天的荣誉，我们是木卡姆的继承人，历史承袭了木卡姆的过去，并将发扬和创造其辉煌未来的重任赋予我们。现正是我们民族音乐的黄金时期。木卡姆将历史的继承和汲取结合起来，在继承以龟兹音乐为基础的西域音乐的同时，从各个方面将别的民族和国家的音乐艺术联系在一起，汲取其精华，不断地充实丰富木卡姆。在当今改革与开放的年代，木卡姆的这一传统音乐仍应得到发扬。

随着出现世界性的木卡姆热，古代西域文化热，及丝绸之路热等等，木卡姆也成了一个世界性的研究课题。“现在世界上有32个研究木卡姆的学会。”（引自世界音乐家协会名誉主席，东京大学教授岸边青秀在乌鲁木齐同木卡姆研究者座谈会上的讲话）。所以，我们应该有一种紧迫感和期待感。在改革与开放的当今年代，木卡姆应得到进一步的发展，谋求木卡姆的发展前途恰恰在于此。

木卡姆并没有达到发展的极限，不管我们如何去讲述其完美之处，它总还是存在着不足与缺陷。也就是说，难免不了有其不足与糟粕。如果我们真正地热爱木卡姆，想让木卡姆达到先进水平，并能更好地服务于当今社会。我们不能无视于木卡姆的不足与缺陷，在改进其不足与缺陷的同时，将其达到一个新的水平。如果认为这是不可能的，并将其不足与糟粕掩盖起来，将它原封不动地保存下来，那我们将无颜以我们前辈及后辈们。面对于历史及后辈们，我们应将历史赋于我们的这一重任以负责的态度和精神，认真地去完成，创造出将木卡姆包括在内的民族音乐美好的未来。

关于改进完善木卡姆的不足与缺陷之处，有些人担心这样会破坏木卡姆。就现代意识去考虑这个问题的话，这种忧虑完全是

多余的。我们的民族音乐，其中木卡姆通过改进其不足与缺陷才可能达到一个新的水平。原新疆自治区木卡姆研究协会的实践可以证明这一点。他们以《且比亚特木卡姆》为例，在不改变其主要曲调和音律的基础上，改变其演奏形式，将原来的只用沙塔尔琴和手鼓演奏，改为充分运用集体演奏与独奏，演唱与舞蹈相互结合的形式，使其在一定程度上具有新的发展。《恰比雅特木卡姆》并没有因此而遭到破坏，反而在原有的基础上，使其音调结构与秩序更加趋于完整，提高整体木卡姆的水平。虽然这并不是很大的改变，但效果非常理想。在第四届《中华之声》音乐汇演中，《且比亚特木卡姆》改变之后的演奏得到了肯定，受到了极高的评价。高占祥满意地夸赞其“具有极高的历史、艺术、学术及美学价值。”这是在继承与发扬木卡姆的道路上迈出的成功的第一步。从此之后，木卡姆在《且比亚特木卡姆》开创的新路勇敢地走了下去。其中，对乌夏克、且比亚特、乌扎哈勒等三部木卡姆进行了大胆地改编，取得了一个比一个更加出色的成果，通过对木卡姆的不断丰富与完善，使其提高到一个新的水平，在国内外获得了很高的评价及荣誉。

这一事实使我们深刻地认识到，完善木卡姆曲调的不足与缺陷，并不断地去更新它是非常必要的。只有这样，才能很好地继承和发扬木卡姆，去丰富木卡姆，使其具有新的发展前途。我认为，在继承木卡姆方面已取得的成绩，仍只能说是个开端，我们应以科学的态度总结经验和教训，迈出更大的步子，充分利用对发扬木卡姆有利的各方面的积极因素，汲取各种积极因素，来整理木卡姆，使其更加完美。以其新的面貌和新的水平，为了置身于当今世界音乐前列而努力。只有这样，木卡姆这一传统民族文化，才能昂首屹立于世界民族文化的宝库之中，木卡姆才能永保其生命力。

地拉·苏里唐　译

木卡姆和交响曲

——论交响曲正确运用于维吾尔古典音乐及维吾尔交响曲创作的必要性

苏来满·依敏

交响曲英语称sum fonu，法语称sum fonie，意思是，“乐队演奏的奏鸣曲。”交响曲是以对比为基础的。它是通过不同的音乐题目的对比、发展的基础上创作出来的一种大型乐曲。交响曲这个名称来自古希腊语sum—fɔnia一词，表示“同时发声”的意思。它起初产生于意大利歌剧的序曲。以后，奥地利音乐家海顿创作了四乐章交响曲，为交响曲体载的完善立了大功。

莫扎特生命后期创作三首交响曲时，正是古典交响乐的旱盛时期。贝多芬的交响乐具有划时代的意义，他的作品独树一帜，集中了古典音乐的精华，开了浪漫主义交响乐的先河。而马合利尔（mahlır）、西贝柳斯（ʃiblius）等人的作品则把交响乐体载带入了一个新的发展时代。

巴赫的《三部创意曲》（Ytʃ'bθlyklik invintions）最初也是称作交响曲。巴尔托克（bartok）时代乐队演奏的乐曲，歌剧序曲也称“交响曲”。此外，带有浓厚宗教色彩的“赞歌”和组曲也被称作交响曲。

交响曲经历了很长的历史时期才发展到了现在这个完善的程序。总的来说，交响曲可以理解为：篇幅较大的单乐章或多乐章音乐章音乐创作，它通过曲调音乐的冲突、发展和结合产生一个

完整的音乐形象，并运用比较完美、比较系统的音乐手法表达它。交响音乐作品，无论是单乐章还是多乐章，它的音乐结构及每个旋律的高潮，都要在乐曲结构的冲突、发展和结合的基础上，创造的比较明显的音乐内容和音乐形象。

为了使理解音乐内容和音乐形象的整个过程更加完善，各个时期的作曲家进行了艰苦的探索，付出了巨大的劳动，他们通过各种表现手法使交响曲的结构更加严谨丰富，表达力更强。贝多芬给自己的代表作《第九交响曲》设计了独唱二重唱、小合唱、大合唱等声乐部分。在交响乐发展史上揭开了新的篇章，树立了光辉的榜样。

柴可夫斯基在自己《第六交响曲》(悲怆)中，为了表现人物形象及其内心情感，特意花了许多时间和心血，使交响曲创作有了新的突破。里姆斯基·柯萨科夫 (rimski, ksakof) 在其名为《一千零一夜》的交响曲中，通过刻画无形的思想、神话的世界、神秘的大自然的音乐表现手法，创造出人们奇特的音乐想象。这样一来，交响曲就成了人类正确而又通俗地表达感情、生活和自然界的一种大型音乐体载。

交响曲大部分由三个或四个乐章组成，每个乐章的乐曲形式互有区别。一般来说，各乐章都由奏鸣曲、回旋曲、变奏曲、及多小节自由式曲组成。在交响曲中，乐曲演奏速度与作品整个气氛密切相关。第一乐章为慢板，第二乐章为中板，第三乐章为快板，第四乐章为诙谐、热烈的急板。不同的演奏速度，使整个交响曲作品的气氛渐趋高涨。多乐章交响曲总的演奏速度也像单乐章一样紧凑连贯，也有以上四种曲调形式。

把大型音乐作品交响的整体结构规则与维吾尔古典音乐之母木卡姆的结构规则作一比较，就可以发现二者有某种共同点。木卡姆也是由几大部分，即几个乐章组成的。几大部分的节奏、速度、结构气氛等也各不相同。木卡姆的序曲，叙述现成的主题及

其萌发过程。是开始演奏的乐曲。木卡姆乐曲有歌词，可以用深沉的感情演唱自由拍子的歌曲。木卡姆的大曲（tʃoŋ nɛʁmɛ）部分容量较大，可以包含各种拍子的中等乐曲。整个大曲部分的音乐气氛逐渐高涨。如果副部主题与主题发生矛盾，就制造相应的曲调格式和曲调性质使乐曲发展。大曲末尾部分趋向于一个整体。歌曲和玛尔古勒（mɛrʁul木卡姆音乐中连接两部分旋律的过门儿）及所有的乐曲结合起来，形成大曲部分的民间乐曲的组合。木卡姆的达斯坦（dastan叙事长诗）部分，随着音乐主题和副部主题的展开，造成新的气氛，与叙事性的歌词揉和在一起。使乐曲逐步趋向情感和气氛的高潮阶段。麦西热甫部分是木卡姆音乐结构和音乐发展的最后一部分。它的节奏，速度和节拍再现前一部分的特点，实际上是总结整个木卡姆的内容，逐渐把乐曲推向高潮，然后结束这部大型音乐作品。麦西热甫部分的舞蹈性相对较突出，与整个木卡姆，特别是与大曲和达斯坦部分的舞蹈艺术有关的问题应另外撰文单独论述。分析了木卡姆总的音乐结构及其结构形式，我们发现，它的每一部分演奏都非常科学，非常灵活，不给人以僵硬感和单薄感。木卡姆的序曲可以单独演奏，也可以把大曲、达斯坦、麦西热甫加在序曲后面仍按木卡姆的顺序，作为一个整体来演奏。也可以在序曲后面演奏大曲或达斯坦，再演奏麦西热甫。这个特点是长期以来根据木卡姆演奏的地点、条件、环境和客观情况延续下来的。如：在南疆，著名木卡姆演奏家吐尔地阿洪的演奏就是很规范地按序曲、大曲、达斯坦、麦西热甫演奏。在北疆一般来说是序曲后面就演奏达斯坦或麦西热甫。和田地区的木卡姆，序曲之后演奏麦西热甫的顺序比较普遍。这说明，木卡姆的各组成部分，可视演奏的具体条件和客观情况，或按顺序完全演奏，也可灵活掌握，只演奏其中的一部分或几部分。交响曲这一点与木卡姆相同。一般来说，交响曲的几个乐章都要演奏，有时也可根据具体情况和客观条件演奏作品的某个乐

章。

进一步分析木卡姆和交响曲的音乐结构，我们认为是否存在以下需要深入探讨的问题：

1.无论是木卡姆还是交响曲，都是在组成他们的乐曲及其音乐主题的冲突、发展、结合的原则上形成的。他们在形成过程中，出现了一整套音乐内容和音乐形象。这些形象，交响曲用较系统、较完美的音乐手法表达，木卡姆用具体的、通俗的音乐手法表达。这是两种表达手法的共同性。

2.为了更明显、更深刻、更全面地表达音乐内容和音乐形象，交响曲旋律高潮中的音乐发展形式，曲调形式和曲调个性的安排与木卡姆节奏形式中乐曲的多品位多色彩总体设计的共同性。

3.交响曲中对音乐内容或具体描述的艺术表现手法的严格要求及其以高级艺术形式的实现，与木卡姆中，为逐渐宣染作品的情感和总体氛围所作的音乐安排的共同性。

4.为了全面阐述作品的总内容，木卡姆这个大容量的音乐作品分成了几个部分，而交响曲这个大型音乐作品则分成了几个乐章。他们之间的共同性。

总之，木卡姆和交响曲究竟有什么关系？东方木卡姆对西方交响乐的产生是否有影响？这一系列问题摆在我们面前，需要我们认真思索，认真研究。

我们知道，木卡姆是远在16世纪叶尔羌汉国的阿不都热西提汗（abdureʃt）时期，卡德尔汗、阿曼尼莎罕为木卡姆学者、演奏家们整理出来的。据史料上说，学者法拉比（farabi）曾创作了一系列木卡姆乐曲。并提到法拉比的乐谱理论与和声学。西方交响乐道路的开拓者，被人们称作“交响乐之父”的海顿，生活在17世纪。这样看来，木卡姆产生并整理出来的时代还是相当早的。我们知道，14～16世纪，维吾尔文化艺术有着高度发展。

它们通过丝绸之路影响到东方内地和西方各国，甚至西欧，并从那些地方汲取了必要的艺术营养。

——对比以上交响曲与木卡姆的共同点，我们可以这样说，无论在音乐发展手法的系统性和完整性方面，还是总体音律形式和音律结构的曲调形式、曲调个性、及节奏形成的多品位多色彩方面，无论艺术表达和总体气氛渲染的规律性细致性方面，还是作品的容量大小、演奏时间长短方面，比起交响曲来，木卡姆的优点都是显而易见的。而且木卡姆与文学有密切的关系。在歌曲特点与舞蹈艺术紧密结合的表现手法上，木卡姆比交响乐更是明显地高出一筹。

从以上内容我们不难设想，西方交响曲的音乐结构，音律形式和音乐总体的成立，是从木卡姆这个大容量的音乐作品中汲取了音乐原理的。从这个意义上说，我们可以把木卡姆理解为等外古典交响曲。

如前所说，木卡姆和交响曲在音乐体裁方面存在着共同性。那么，维吾尔交响曲该怎么写呢？多年来这个问题一直召唤着广大维吾尔音乐工作者。它已成了国内外维吾尔作曲家共同的创作理想。前苏联维吾尔作曲家库都斯·霍加亚洛夫（quddus ɣudʒ-ajaruv）早就对这个伟大的创作理想有了坚强的信念。他以维吾尔古典音乐和民间歌曲为自己创作的取之不尽用之不竭的源泉，创作了具有浓郁维吾尔气息的交响曲，获得了很高的声誉，在维吾尔近代史上留下了自己的名字，为人类的共同文化做出了贡献。国外库都斯·霍加亚洛夫等爱国作曲家的激励，国内汉族作曲家们的帮助指导，使得自治区维吾尔作曲家创作维吾尔交响曲的愿望有可能实现，实现的条件也日臻成熟。

1982年，维吾尔作曲家努斯来提·瓦吉丁的名为《故乡》的交响诗（simfonik dastan）获国家级奖，在维吾尔音乐史上揭开了新的一页。这是民族音乐领域内鼓励创作者，号召他们努力

奋进，在音乐上探索新路子的开始。1990年“西部音乐周”在新疆举行。届时新疆将推出一台交响曲晚会。为此，1989年底，自治区文化厅组织部分在疆作曲家召开了“自治区首届交响乐座谈会”，又组织库都斯·霍加亚洛夫等维吾尔老作曲家们欣赏、学习、分析了部分优秀交响乐作品，以期对自治区的音乐创作者有所裨益。结果“西北音乐周交”响乐晚会节目创作计划制定出来了。在自治区各族音乐工作者艰苦卓越的努力下，1990年春，写出了40多部大型交响音乐作品，形成了交响音乐丰收的大好形势。遗憾的是，这些作品绝大部分未能排演登台，未能在广播电视上与广大听众见面。尽管如此，维吾尔作曲家努斯来提·瓦吉丁、努尔买买提·萨依提、依克木·艾山等同志的作品参加了“西北音乐周”交响乐晚会，与群众见了面，并获得广大听众和同行的好评。1991年春，新疆成立了旨在发展交响乐事业的“新疆音乐爱好者交响乐团”。在天津乐团团长，一级指挥王景熙任指挥的音乐会上，我的单乐章交响曲《声》演奏了五场，受到广大听众和同行的好评。同时也在新疆人民广播电台专题节目播出。

《声》的主题来自喀什噶尔的乌帕尔（opal）民歌《曼来姆尼莎汗》。交响曲中保留了《曼来姆尼莎汗》浓郁的民族气息和独特的民族风格。为了把主题贯穿始终，在西洋乐队中加进一组民族乐器。《曼来姆尼莎汗》是具有浓厚的维吾尔民族传统的古典音乐故事。民族音乐组专用来表达她的主要语汇。使乐队成为主题萌生和发展的土壤。通过对交响曲画面的着力描绘，及乐队精湛的演奏技巧，突出了民族风格和民族特色这个基本方向。总之，这首交响曲是依据木卡姆的风格，把表达作为重要措施创作出来的。乐曲开始部分的卡龙和铁鼓低音提琴沉舒缓的音色，竖式钢琴的切分节奏中手风琴以后部分的圆号，单簧管、巴松管不断奏出充满幻想氛围的旋律，慢慢把听众带入对古典音乐的漫漫暇思中。民族器乐重复着这令人悠然神往的古典音乐故事的主

题，一步步把作品推向高潮。渐渐地，旋律变化了、展开了，其他氛围重新出现。在多种节奏中，主题发展着、丰富着，接着，管乐、弦乐和民族器乐轮番描绘，不断深化主题。最后，管乐、弦乐、民族器乐同时奏出高亢激越的情感，将主题推向高潮，交响曲结束。

回顾维吾尔音乐的发展道路，我们认为，令人欣喜的成绩是不少的，但这些成绩还远远不够，它们离历史赋予我们的责任，离人民的期望、离时代的要求还差得很远。在一段时间里，我们以拥有绚丽的艺术史而自豪。这种盲目的自豪感几乎让我们丢掉了"歌舞之乡"的荣耀，几乎让我们滑到了倒退的边缘。为了重振艺术雄风，为了以多种形式，特别是以交响曲形式使维吾尔音乐得到发展，我们应该谦虚谨慎，不畏艰难，大胆创新，为取得更大成绩而努力奋进。

张洋　译

关于刀朗木卡姆名称的产生及其历史演变

穆合买提·乌斯曼

关于刀朗木卡姆产生的历史和木卡姆名称的称谓，虽然没有留下专门的书籍，但在刀朗人中却保留着作为遗产世代流传下来的关于木卡姆历史的口头传说和木卡姆乐师们讲述给子孙们的历史遗嘱。我抱着对搜集、挽救那些保存于民间，但未载入记录的遗产，录制它的音乐，对它的各种形式进行对比整理、补充，多少有所益处的目的，又利用我生长在刀朗地区，和刀朗人民密切联系的有利条件，根据我在人民中间进行调查的成果，试着提出我对刀朗木卡姆名称的产生和木卡姆名称的历史演变的一些看法。

刀朗木卡姆

刀朗木卡姆（民间俗乐）非常适合刀朗人的歌舞，专门用声乐体系别具特色的刀朗槃弦艾捷克、刀朗卡龙、刀朗热瓦甫、刀朗乃合曼手鼓等来弹奏。配的词都是民间歌谣，除部分歌词外，其余都不是固定的。

刀朗木卡姆，最早是单独出现的，渐渐随着原始民族文化的发展，形成了伴舞的麦西热甫木卡姆和带音乐的木卡姆麦西热甫的最初阶段。麦西热甫形式渐渐得到充实，成为完整的一个系统以后，以木卡姆麦西热甫为主导的乐曲在序曲里占居了一席位置，显示了它的悠久历史，从最初的无音乐的单一的状态，逐步发展成为用音乐伴奏的舞曲音乐——麦西热甫的最初阶段。

刀朗木卡姆（每一个木卡姆）根据麦西热甫的变化分为五个乃合曼。它们是木卡姆（开始曲），且克提曼（$\frac{3}{4}$拍），赛乃姆（$\frac{4}{4}$拍），赛里坎（$\frac{2}{4}$拍），斯热里曼（$\frac{2}{4}$拍）等乃合曼。

刀朗木卡姆在民间被称为巴雅完（“原野”的意思）。其含义不仅清楚地表明自己最初出现的历史条件，而且也反映了刀朗人当时的社会生活。

巴雅完这个称谓，是刀朗木卡姆的总称，此外还是木卡姆套曲中每个木卡姆的称谓名称。在民间（老年人中间）至今不采用刀朗木卡姆这个名称，仍采用自古以来就采用的巴雅完这个名称。他们不说“唱木卡姆”而说“喊巴雅完”。这说明，木卡姆这个名称挤身于巴雅完位置的时间还不是很长的。

至于木卡姆这个名称，在15～16世纪，散拍乃合曼的概念，是以木卡姆的名称表示的①，逐渐所有的古典曲调和系统化了的套曲以木卡姆名称来表示②。刀朗曲调，最初以单独形式出现的，后来才发展成多种形式，并成为在维吾尔舞蹈艺术程序里较早居于主导地位的，而且固定化了曲组。木卡姆这个称谓也适合于刀朗曲组，所以，后来刀朗曲调就采用了木卡姆这个新名称。虽然用木卡姆这个名称取代了刀朗套曲的总称巴雅完，但由于各刀朗木卡姆的名称，是根据与该木卡姆的产生有关系的重要事件来起的名称，所以附在每个木卡姆名称上的巴雅完这个名称从未改变。在民间不采用木卡姆这个名称，而一直采用巴雅完这个名称。

巴雅完这个名称的来历。

巴雅完这个词，是戈壁荒漠，广阔的原野的意思。我们

的祖先在从事狩猎、捕鱼、伐木、开荒等生产活动的过程中，把自己的愿望、悲伤和忧愁、爱与憎以及一些动人的事迹编成歌谣来进行表述。在他们踏上征途，行走在草原或戈壁荒野的时候，感到孤独寂寞时，为了解除烦闷和忧愁，就给这歌谣配上音调、高声唱诵。这些歌谣以其民族特色和丰富的感情引起人们美的兴趣，并吸引他们。结果根据这些悦耳的歌谣在劳动中，在戈壁荒野里高声唱诵的情况，这歌谣被称为《在原野贼唱的歌》、《寂寞之歌》或《原野歌谣》等。刀朗巴雅完（木卡姆）最初是在室外，原野唱诵的。后来它吸收了民间各种体裁的，悦耳动听的调，由单一的形式，渐渐发展成为由音乐伴奏的形式，在娱乐场所，举行庆典以及其他场合供人们享乐，以亲切、深沉、悦耳的乐调，丰富了人们精神生活。

巴雅完乐调的产生，是刀朗麦西热甫的最初形成阶段，它逐渐成为舞蹈麦西热甫的前导。木卡姆在刀朗麦西热甫中处于主导地位，一曲结束后，唱一段木卡姆，然后开始第2曲，这是木卡姆艺术的最初阶段。这点就证明，它出现最早。巴雅完这个名称也非常适合它产生那个时代。

刀朗木卡姆名称的称谓以及它的产生

各个刀朗木卡姆的名称，主要是由人民群众和音乐家们根据那个木卡姆产生的时代，地理位置，音乐特点，场地性质以及有关的历史事件起的。各个刀朗木卡姆的名称是在称谓的名称的基础上，由文化部门审定和承认的有关巴西巴雅完、伯木巴雅完、孜勒巴雅完、斯木巴雅完、乔勒巴雅完：巴雅完木卡姆、杜丞买提、沙木克巴雅完、朱拉等9种。

这些木卡姆的唱词，都是民间歌谣，虽然不稳定，但每个木卡姆都有几首一直保留下来的唱词。它肯定具有属于这个木卡姆历史的形象的内容。

关于刀朗木卡姆的称谓，据阿瓦提县乌鲁桥乡已故著名刀朗

热瓦甫弹奏者麻木提·再迪力的徒弟，现代著名热瓦甫弹奏者买堵吾拉热瓦甫证实，已往在历史上，每一位刀朗木卡姆师傅给徒弟们传授每一个木卡姆的同时，都要讲授那个木卡姆的历史。这种口传历史具有一定的学术价值。下面谈谈各个木卡姆名称的称谓。

巴西巴雅完，是第一巴雅完，即最早出现的意思。这个木卡姆最初出现时没有乐曲。过了相当一段时间以后，其他木卡姆种类和配乐木卡姆开始出现普及。在区别这些木卡姆时，由于这个木卡姆是最早出现的，就取名为巴西巴雅完，表示它的古老。如：

孩子在荒野成了鬼魂；
我看到了他的形状；
他成了骨骸躺在那里；
我看到了他的坟墓；

肯定，这是给巴西巴雅完木卡姆填的一段词。这段词说明，在原始时代有过人死后不埋葬，而扔在荒野里的习惯。

伯木巴雅完、孜勒巴雅完和斯木巴雅完等名称，是根据这些木卡姆在热瓦甫琴的那根琴弦上开始的，就以那个弦名取名的。

刀朗热瓦甫琴，是不定调弹奏的多音色的乐器，有的地方的热瓦甫琴有 17 根弦，有的有 13 根弦。17 根弦热瓦甫的上三个弦组的两个上的是粗弦，一个上的是细弦，下面10个弦组上的是10根铁丝弦。但是这两部分有同样的功能，主要的音，是粗音。14根铁弦（或10根铁弦）发出七种音。前两根铁弦合起来发发"SO"音，第3、第4根铁弦合起来发出高8度"DO"音，第5、第6根铁弦合起来发出高8度"uair"音，第 7、第8根铁

弦合起来发出高8度"mi"音、第9、第10根铁弦合起来发发高8度"fa"音，第11、第12根铁弦合起来发出高8度"SO"音，第13、第14根铁弦合起发发高8度La音。13个弦纽的热瓦甫的10根铁弦有与14根弦发出音调的功能，实际上没有什么区别。

这主要是根据压在热瓦甫第1根弦的手指向下移动的特点，它有发出9个或更多的音的功能，所以，从粗音弦开始的木卡姆被称为伯木巴雅完，从细音弦开始的木卡姆被称为孜勒巴雅完，从铁弦开始的木卡姆被称为斯木巴雅完。

乔勒巴雅完，是刀朗人从他们自古以来就居住的故乡新迁居到塔里木绿洲时创作的。游牧的刀朗人看到新居住地的地理位置，那里的胡杨林、红柳等，就编了如下的歌谣：

"人们说这里是戈壁，
我看不是戈壁是集市，
胡杨像苹果，
红柳是坟墓。"

这个木卡姆，是在戈壁荒野上唱的。木卡姆的这些歌谣都很形象，既实际又有激励的内容。由于它是生活在戈壁荒野的历史条件下产生的，所以被取名为乔勒巴雅完。

沙木克巴雅完原称沙麻巴雅完和沙麻依，这些名称在阿拉伯语里是听、歌曲、音乐、跳神、舞蹈等意思。在古代，人们祈求上天保佑时，就用跳神这样一种民族舞蹈的形式表示的。据口传历史、传说这个木卡姆被用作沙麻舞的序曲③，所以用沙木克这个名称称谓木卡姆的。我也认为这种传说有一定的道理。认为沙木克巴雅完是沙麻巴雅完的一种变体的乐曲的看法，是合乎情理的。

朱拉，是专门用于迎亲的，除婚礼以外其他的庆典不用这个木卡姆。在婚礼麦西热甫曲中，只是婚礼结束，迎新娘走的时候才用它。

朱拉这个词在方言里是核桃、耳根周围的意思。有首民间歌谣里说：

耳朵根上插枝花，
显得我脸更像花。
你若要把坏事干，
我要禀报老天爷。

这首民谣里用的朱拉一词，就是耳朵根的意思。刀朗人迎亲时，习惯让新郎骑马去接，让新娘骑在新郎背后，由一位伴郎抓住马耳朵牵着走。一群小伙子唱着专门在婚礼上唱的木卡姆相随而行。因为这个木卡姆是抓着马耳朵行走唱的，所以被称为朱拉④。这种有一个抓住马耳朵牵走的习惯，不是刀朗小伙子不敢骑马造成的，而是在难忘的重大事件后形成的。老人们和老一辈刀朗木卡姆弹唱者们从他们的先辈和师傅们那里听到过这样一个传说：刀朗人很早以前就居住在叶尔羌河流域这块土地上，在那个时代，刀朗人与敌人曾发生过一场血的战斗在这次战斗中刀朗人生俘了敌方40名姑娘，就让她们跟刀朗小伙子们成亲，并在一片原野为他们举行了隆重的婚礼。婚礼结束后，小伙子们让自己的新娘骑在自己的马背后往回走。没有骑过马的这些姑娘不习惯骑马，小伙子们就把新娘的两手从腋下拉过来紧紧抓住，伴郎过来抓住马耳朵牵着走，一群小伙子跟在后面送行。看不懂当地风俗的新娘们不由的就大声哭泣，就感到惊奇，他们就唱起木卡姆，一面安慰他们，要她们服从命运的安排。

哭啊，你们哭，哪里都这样，
一个好的配一个好的，哪里都这样，
一方面他们又耻笑她们说；
茶壶里倒水不晓得开，
厚脸皮的姑娘不知道开，

新娘到了新郎家门口，新郎请新娘进去，她感到陌生不愿进去。为解除新娘的忧愁，就举行麦西热甫请新娘跳舞，她们不顾乃合曼舞曲，跳起了自己的舞。看到这种情景，小伙子们又唱起了歌。

我们娶新娘经受痛苦和烦恼，
接来请她进我格热木，⑤她不进。
手鼓敲起刀朗曲，她却跳起赛乃姆舞，
让我们前去告知爹和弟。

一直被称为依格浪的这个迎亲木卡姆（在巴楚县的阿克沙克麻热勒、其卡尼乔勒等乡至今还有依格浪这种称呼）。从那次40位姑娘的婚礼以后，被改为朱拉这个名称。受那隆重婚礼的影响、风俗习惯也发生了变化。从那以后，迎亲时新郎让新娘骑在自己的马背上走，一个小伙子抓着马耳朵牵着走，另一群小伙子骑马唱着木卡姆，把新郎新娘送回家，晚上在新娘家举行麦西热甫等，已成为结婚娶亲不可缺少的过场。举行那次婚礼的地方现在被称为"柯热克孜原野"。⑥

杜尕买提木卡姆是由杜阿木卡姆演变而来的。从语言角度上讲，刀朗人把"杜阿"说成"杜尕"。据口传历史，莫拉那加拉力丁·谢赫日从克依提克出发向阿克苏的阿衣库力方向

走[7]，路上在叶尔羌河流域的刀朗人家住宿。好客的刀朗人热情款待莫拉那加拉力丁，晚上又为他举行了木卡姆音乐演唱会和娱乐会。刀朗人的木卡姆曲调，使这位塔吉克人非常喜欢，他为这优美动人的木卡姆曲调的发扬光大而祈祷。这个木卡姆感化了一个伟人的心，得到了他的祈祷，所以从此以得到过伟人祈祷的内容，被称为杜阿木卡姆，又以方音读为杜尕巴雅完，以后逐称又改称为杜尕买提。

巴雅完木卡姆在一些地方被称为胡德克。巴雅完木卡姆这个名称，是由两个并列的名词组成的，只称为巴雅完就可以了。这是刀朗套曲的总称。巴雅完木卡姆原称叶克太克巴雅完，也有人称为叶克巴雅完。在巴楚县的一个叫吐木秀克恰盘库衣德的地方，有过一位著名的刀朗木卡姆弹唱者，他叫斯德克沙科里，他的儿子艾买江（在演唱木卡姆，弹奏热瓦甫、卡龙艾杰克和手鼓方面有很高的技艺）。他说："我父亲在世时，教我们把'巴雅完木卡姆'称为'叶克太克雅完'，我一直采用这个名称。"[8]也有人说：巴雅完木卡姆是一个单独的木卡姆。伊斯兰教传来以后，对它进行了修改，唱词加上了宗教歌谣，在宗教场合也不受限制。在伊斯兰教传入之前，木卡姆的后面有："啊，我的心肝！""啊，我的美人！"这样的一些唱词，如：

> "你像那白玉般的苹果枝，
> 答应吧，白玉般的少女，啊我的心肝，我的心肝，
> 我心中的忧和愁，
> 你可知道，白玉般的少女，啊我的心肝啊，我的心肝"

伊斯兰教传入后"我的心肝"，"我的美人"这类的词语被取掉，换上了"安拉"这个词语。如：

"你那白玉般苹果枝，
答应吧，白玉般的少女，安拉哟，安拉，
我心中的忧和愁，
你可知道，白玉般的少女，安拉哟，安拉。"

从那以后，"安拉哟，安拉"这样的词句，成了木卡姆中不可缺少的重要成分。⑨我认为这两种看法从内容上比较接近，当给这个木卡姆加上了宗教色彩，使它具有不受限制的特权，人们或音乐家们才可能称它为"有特权的木卡姆"（或被改革的唯一木卡姆）"单一木卡姆"或"叶克太克木卡姆"。

杨春富 译

注：

①参见《台瓦热里穆斯卡云》维文版，第7页。

②参见《新疆社会科学研究》维文版，1992年第1期，第64页。

③参考于居住在阿瓦提县城的买塔吾拉热瓦南的座谈记录。

④参考于与巴楚县阿克沙克麻热力乡，库木克力哈力帕村玉奴斯艾拉木之子，阿不都瓦衣提玉奴斯等人的座谈记录。

⑤"格热木"：地窝子式的临时住房。

⑥"柯热克孜原野"位于阿瓦提县南面的一个平原上，是古代刀朗人居住的旧址。

⑦莫拉那加拉力丁，是莫拉那加拉力丁·艾布阿皮孜·坎比尔布哈拉的后代。

公元1219年，成吉思汗血洗布哈拉时，霍加阿皮孜·坎比尔布哈拉也被杀死，他的家族流放到他们原先的家乡喀喇昆仑和楼兰。大约六七代以后，到莫拉那加拉丁的时代，他们搬迁到克依提克城。后来克依提克城被沙丘吞没（1348～1349年）莫那加拉力丁带上几个弟子连夜逃出来，一连走了几天，经过刀朗人居住的地方，来到阿克苏的一个叫阿衣库力的地

方定居下来。他的墓地被称为“阿衣库力莫拉那拉”。

⑧参考于与巴楚县吐木秀克“恰盘库依德”的艾买江的座谈记录。

⑨参考于买塔吾拉的座谈记录。

维吾尔古典音乐十二木卡姆中的哲理观

杜绍源

维吾尔古典音乐十二木卡姆是中国音乐宝库中的一颗光彩夺目的明珠。是集维吾尔民歌诗词、舞蹈、乐典、乐器为一体的高度文化艺术的精髓。也是维吾尔人历史、生活的结晶。是探讨研究、总结维吾尔传统音乐的百科全书。它的产生和形成经历了一个很长的历史时期。①

相传维吾尔祖先、从事渔猎、畜牧生活时期就产生了在旷野、山间、河边、草地即兴抒发感情的歌曲。这种歌曲叫“博雅婉”② 意即“‘旷野’之歌”。后经不断地融合、衍变、发展形成了组曲——木卡姆。

十二木卡姆是一种古老的声乐结构形式。是由十二套“大组曲”组成。曲调丰富，结构严整。每套“大组曲”又有各自的独特的音乐风格，从整体看它又有不少丰富的哲学内涵和哲理。

古维吾尔人在《易书》③ 中就认为：天、地人是宇宙的组成部分。《易书》的解说及其“挂”中的变化——是客观世界的外象即“天、地”在人的头脑中的反映和思维判断。它论述的都是事与物。从不提“鬼、神”。这说明它的认识来源于客观物质的存在。这种朴素的自然唯物观在后来反映在维吾尔谚语、格言、音乐、乐器等术艺方面。如维吾尔乐器——独塔尔。有两根琴弦，一粗一细。粗弦弹出深沉的音，细弦弹出清脆的音。前者

寓意“地”。后者寓意“天”。两者经“人”弹奏，才能奏出和谐的音乐。按哲理观解释的话，就是说只有“天、地、人”三者结合起来、发挥“人”的主观能动性，就能把死气沉沉、枯燥乏味的世界，变成充满生机、乐趣丛生、扬溢动听悦耳音乐的世界。又如维吾尔人充满哲理性的“两言诗”（双行诗）为格式谚语、格言，不但语言简炼、押韵，意义深长，而且也含有上述哲理观。

维吾尔杰出的哲学家、思想家、诗人、天文学家玉素甫·哈斯·哈吉甫在公元1069年写成的“维吾尔百科全书”的巨著——《福乐智慧》也用的是“两言诗”的格式。在他的著作中不但闪烁看“天、地、人和”的哲学思想，而且对宇宙的组成，提出了划时代的唯物辩证观。认为宇宙是物质构成的。他在《福乐智慧》（汉文译本第22页）中写道：“火、水、气、土，由此构成了宇宙”。简称“四素”。它是万物生存，发展的根本。“四素”也有变化，这使是“四性”即：“冷、热、干、湿”。“四素”是主，“四性”是“四素”的表现形式。上述物能互相联系，不断往复循环。这种反映人们对客观世界认识的朴素唯物观对维吾尔人后来的艺术、音乐、舞蹈、乐器、文化、生活等诸方面产生了深远的影响。如产生了“四言诗”、“四弦琴——艾介克”等等。“四”也或了概括“四素”、“四性”的哲理观。认为一切都是“四”构成。如人的构成，“男、女、老、少”，月亮的“阴晴圆缺”，年的“春夏秋冬”，锅有“四耳”等。这种观点也反映在舞蹈中：众所周知，舞蹈是反映人们生活和思想的无声语言是由一系列基本形体，连惯动作和一整套舞蹈上姿态构的艺术整体。上述哲理思想在舞蹈上的体现是感情表现上的“喜、忧、悲、愤”；肢体动作上的“指、腕、肘、肩”相互协调等，从而使舞蹈富于表现力，富于活力，富于美感。让它像有声语言中的语句一样、具有一定结构形式，表现手段。节奏感和逻辑

性。这就是维吾尔舞蹈的风格和特点。也是舞蹈艺术美的富有哲理性的客观规律

维吾尔人歌形式，可分：独唱、伴唱、合唱和表演唱。如：情歌，（词多为四言诗）、牧歌、猎歌、酒歌、战歌、打场歌、讽刺歌、劳动歌、刀朗歌、宗教歌等，这些歌均有明显的节奏，旋律和情绪。

维吾尔乐器种类也不少，其中值得可提的是：艾介克、胡西塔尔、热瓦甫、弹拨尔等琴，这些琴最早都是四根弦。这是“四素”概念在琴上的体现。在乐器的演奏上虽然变化无穷、引人入胜，但在弹奏的技巧手法上贯穿着“轻、重、缓、急”，音调上的“高、低、长、短”等。这些都是“四素”，“四性”的变幻形式。

玉素甫·哈斯·哈吉甫在《福乐智慧》一书中，用自然唯物辨证观，指出了星晨在天空的运行和分布情况。并把宇宙划分为十二黄道宫。这十二黄道宫、每三个为一宫（组）一个宫是三个星座共分四个宫（组）。每个宫代表一个季节，四个宫（组）代表春、夏、秋、冬四季，他还根据自己“日心说”的观点，描述地球绕太阳运行时说，它要在每个“宫”中，“停留”3个月。运行完4个“宫”，历12个月，计360天。这是维吾尔历法的由来。

古维吾尔人崇拜六体，曾把北斗七星作为择向的行动指针，至中世纪参照古老的传统风俗习惯、崇尚天体。崇尚十二黄道宫，取其“十二”吉祥数，加在木卡姆一词前，称为“十二木卡姆”。寓意在浩瀚的夜空，闪烁着亿万颗星星，其中月亮最耀眼的要数十二个星座；维吾尔人也有无数的歌曲，其中最精华的要数“十二木卡姆”。天空有十二道宫，每个宫有三个星座组或。地下有“十二木卡姆”，每个“木卡姆”有三个部分组或。这里隐含着“天、地、人”融为一体的早期哲理唯物观。同时，也不

难看出，在套曲上的“十二”数，每个套曲又有三个部分组或，这又和玉素甫·哈斯·哈吉甫的观点很吻合。这里所体现的都是进步的哲理思想。

十二木卡姆主要用歌与舞的形式表述人间永恒的爱，美丽的向往和追求、历述人间的“悲、欢、离、合”，“喜、忧、悲、愤”之外也诉说人间的黑暗，压迫和不平，这就是十二木卡姆所表述的思想。

这些哲理性思想和艺术抨击阶级社会的横征暴敛、蛮横无理、宗教迷信，顽固保守势力等方面均起了一定作用。从唯物论的每个角度来看，“十二木卡姆”这一音乐、舞蹈、诗融合为一体的高度艺术不但能激励人们奋发、拼搏、追求、而且赋于人们丰富的艺术享受。冲击宗教“苦行、苦修”的苦行僧生活、而且给人以勇气，同苦难的人间不平而斗。同时，还陶冶人们高尚的变革进取、向上的情操。

以上妥否，尚祈专家学者批评指正。

关于维吾尔古典音乐十二木卡姆及其音乐结构

买提肉孜·吐尔逊

研究维吾尔古曲音乐十二木卡姆的历史，是非常必要的，而且还须研究木卡姆的音乐结构，研究它有些什么特点，它的各个乐章究竟有什么样的节拍，节奏和鼓点等这些细节的问题。

我认为，在研究维吾尔十二木卡姆时，很有必要把木卡姆的音乐结构从木卡姆学的角度与其他国家木卡姆的结构进行对比。也就是说对其音乐程序、音段、音的变化、节拍、节奏、鼓点等传统的民族音乐进行对照研究。

维吾尔十二木卡姆，是由穷乃合曼、达斯坦和麦西热甫等三大部分组成的。下面我们来看看潘吉尕木卡姆的目录，此目录和其余十一个木卡姆目录基本相同。

一、穷乃合曼部分

1.序曲

2.主乐段

3.主乐段的间奏曲

4.怒斯赫（1）

5.怒斯赫间奏曲和怒斯赫的收尾曲

6.怒斯赫（2）

7.怒斯赫（2）的间奏及其收尾曲

8.朱拉
9.朱拉间奏曲。朱拉的收尾曲
10.赛乃姆
11.大赛里坎
12.大赛里坎的间奏曲及收尾曲
13.小赛里坎
14.小赛里坎的间奏曲及收尾曲
15.盘西路
16.盘西路的间奏曲及收尾曲
17.太克特
二、达斯坦部分
1.达斯坦
2.第一达斯坦间奏曲
3.第二达斯坦
4.第二达斯坦间奏曲
5.第三达斯坦
6.第三达斯坦间奏曲
7.第四达斯坦
8.第四达斯坦间奏曲
三、麦西热甫部分
第一麦西热甫
第二麦西热甫
第三麦西热甫
第四麦西热甫

下面让我们看一看伊朗斯尕木卡姆的目录和音乐顺序排列：

1、木卡姆以无唱词的$\frac{7}{8}$拍乐曲开始

2.演奏无唱词随意延长的的乐曲开始

3.木卡姆以随意延长的带唱词乐曲结束

土耳其的斯尕木卡姆

1.木卡姆以无唱词的乐曲开始

2.无唱词的$\frac{2}{4}$拍乐曲

3.在笛、手鼓伴奏下演奏$\frac{2}{4}$拍的乐曲

4.在所有乐器伴奏下演奏完全无唱词的乐曲，结束木卡姆

摩洛哥的奴巴木卡姆

这个木卡姆的序曲，是拉得很长的、无唱词的、随意弹奏的乐曲，是由所有乐器同时弹奏下完成的，带唱词的部分是2/4拍的，专由男歌手用高8度和低8度两个声调来演唱，在所有乐器伴奏下来结束木卡姆。

阿塞拜疆的穆干姆木卡姆

演唱木卡姆随意延长的带唱词的部分（序曲）时，每段乐曲由打击乐器、拉奏乐器和吹奏乐器，轮流交替伴奏，以$\frac{2}{4}$拍的音乐开始时，由所有乐器伴奏有唱词和无唱词的部分、来结束木卡姆。

我们了解上述四国木卡姆的程序安排、演唱、伴奏、表演的特点后，它们与维吾尔十二木卡姆目录、伴奏、表演、特点比较，是有根本区别的。

维吾尔十二木卡姆的序曲是在一个沙塔尔或卡龙和弹拨尔的从始至终的伴奏下演唱的。木卡姆的唱词部分是在全体木卡姆演唱者的伴唱下结束。而无唱词部分的间奏曲是根据集体乐器声调的需要，有时分开，有时合起来演奏，来结束木卡姆的。

下面谈谈木卡姆三大部分程序里的乐曲的音乐结构：

一.穷乃合曼部分

1.序曲——序曲是木卡姆的起句部分，可随意延长，自由演唱，序曲是由感人的优美动听的音乐语汇组成的。序曲的音乐结构，不论是从声调的比重，或者是从声调程序的复杂性方面，还从传统民族音乐的结构，或者是从创作歌曲音乐的结构方面来说都是相当复杂的。

每一个木卡姆的序曲，都是这个木卡姆旋律形成的主要部分。每一个木卡姆序曲旋律的中心音符“D”（1），它是在序曲前部分音乐中控制每一行乐曲开始或结束的中心音符，在第3级音符“M”（3）音的协调下，通过维吾尔传统音乐中很少出现的高低3度跳跃，不断增强音乐语汇的内在联系，起到推进程旋律发展的作用。如恰比雅特木卡姆的序曲中的：

1=D

1) (0· 1 1 2 3 3333 333· 3 2325 3333 3 - 1

53·5 3 3 3 3 2· 2·323 1·211 1 - -)‖

2) 0· 1 1 2 3 3333 333· 3 2325 33· 3 - 1

53·5 3 3 3 3 2· 2·323 1·211 1 - - | 1 (3

2·312 11 1 1)1 53·5 3 3 3 33 1 2 - 2·323

1 - - 0·15 3 3 3 3 2· 2·323 1·211 1 - - - ‖

序曲的音乐结构不是按传统的民间歌曲的前段高昂，中段高

昂和后段高昂的标准来展开的，而是停留这个序曲的一些声调上，即音乐语汇上，以跳跃3°度，甚至8°度的方式来实现音律调子的临时变化和发展的。如恰比雅特木卡姆中序曲：

1＝D

1 | i i i － 67· 56· 6 6 6 5 67 5 4 67

5555· 5 4· 44· 2·324 3 3· 3（12 324 3 3· ）|

1 i· i 561 i 7· 5 6 06 6 6 6· i 5 5 5 5·

44·4 3 2·325 3· 1 | 533 3 2· 2· 3 1 1·

（2· 1 71· 21· i － － － ）‖

序曲的旋律在第4和第5级声调作暂短停动，旋律即由远到近的发展，以曲调形式发生临时性变化，即以La（6）音为中心La（6）曲调起过度作用，曲调回到原来的中心音D（1）音上。

如：恰比雅特木卡姆的序曲中有：

1＝D

1F 3 | 3 4 5 6 56· 6· 7 56 66·45 4 4 43· 23·

3 3 33· 3 3 2 5· 4 4 4· （4 56 56· 6 · 5）|

i 7 6 56·6 6 54· 5 6 65 i6i 5 5 44· 2·324

3 3· （6 － 6·75 | 5 5 5· 45 6 5 5 － 323 53·5

3055 5·) | 5 556 6 i· 561 1·2 7·6 60 6 61 i 5 5

54· 44 2 3 - 1 34 5 45 6· 5 6 - (5656 6·) 6 |

6 6 6· i 5 5 5 5 44·4 3 2·325 31·1 i - - |

653 3 2 2· 3 1 1· (21· 1 - 21·1 1 0) ‖

序曲快要结束时，上述重复以rai（2）音形式继续，旋律不回到原来的中心音D（1）音上，序曲就结束，配奏序曲的乐器以反响弦演奏序曲的第5级音，预示着序曲还没有完全结束，将要连接间主乐段。如：恰比雅特木卡姆的序曲：

1=D

7 | 712 22· 2 2 2 2 23·1 2· 3 1 77 1 2·

(171 2 22)2 | 5 4 4414 4 4 33· 3 02 223 4 5·

5· 6 4 3 | 2· 5 1· 3 2 6· 1 6 66 3 1· 3

2 - - - ‖

(5 - - -)

下面谈谈太孜（主乐段）：

太孜，是维吾尔木卡姆按音乐程序排列的乐段，是木卡姆大

乐曲中最主要的部分，其篇幅较大，变化多样，声乐性强，音调平稳，在音乐结构方面具有独特之处，太孜的一个完整的音乐章，是由两个太孜音乐语汇合成的，或者是由两个音乐语汇紧密结合起来的乐章构成的。如：

木夏热克木卡姆的太孜

1=C 4/8

01·2 5·45 5 6 | 6 i 7·17i 6 54 | 3 5 3·33 313·2 |

2 (2431 2 2) :‖ 0223 5· 45 3 6 | 6 i 7·17i 6 55 |

5 55 6 6 5 | 4656 5654 2 6 | i 6 4 5·465 54·3 |

4·32 3 2 53·3 | 2321 i· (3 | 2 3 1321 71 6) ‖

太孜的节奏非常急速，在分为8拍的一组鼓点就有12个，用鼓点来表示，其形式这样的：

TTTT TDO DOO TDO ‖ $\frac{6}{8}+\frac{6}{8}=\frac{12}{8}$

如果声调是按上述节拍谱写的，那太孜的声调就会零散了，在音乐节奏和速度方面就变快。让我们看看恰比雅特木卡姆的太孜吧！

1=D $\frac{12}{8}$

0 1 2 3 3 3 · 3 3 - - 2 - 、 1 2 |

3 - 3· 3 3 3 2 - 3 2 1· (3 2 3 1 2 1) ‖

太孜是每个木卡姆穷乃合曼部分中弹奏得最深沉缓慢的部分，它要求平稳（声调的性质），根据太孜的这个特点，把它的节奏、节拍分成8拍一组鼓点，放慢一倍，改成4拍时，用$\frac{4}{8}$拍的两个鼓点组成太孜的一个鼓组但。如：

$$\overset{12}{\frac{6}{8}+\frac{6}{8}}=\overset{12}{\frac{3}{4}+\frac{3}{4}}$$

太孜的$\frac{3}{4}$拍结构区别于传统民间歌曲的$\frac{3}{4}$节拍结构或创作歌曲的$\frac{3}{4}$节拍结构以及欧洲乐理中讲的所有$\frac{3}{4}$节拍结构的规律。

$\frac{3}{4}$拍一般是由一个强拍，两个弱拍，或者是一个强拍，一个弱拍和一个轻音节拍结合而成的。在太孜里$\frac{3}{4}$节拍的位置完全不同。在太孜的一个鼓组里有两个$\frac{3}{4}$拍的节，轻之第一节弱一点拍之后就是第3个强拍，通过在第2个节上出现一个强拍，一个弱拍和2个强拍之后，太孜的第1鼓组结束。如：$\frac{3}{4}$

TTT TT D | D OT D | T·T TT D |

D OT D | TDD TT D | D O D T D ‖

太孜的一个乐行是由太孜的两个鼓组成形的。如：

木夏乌热克木卡姆的太孜

1=C 3/4

‖: 2 0 33 3· 6 | 5·65·6 54·4 3 | 3 23 4 5· 4 |

3 3·2 2 :‖ T T T T T D | D. 0 T D | T DD T T D |
D 0DT D ‖

根据太孜音乐结构的特点，给太孜想随意增加或减少一两个乐段，就会违背太孜的音乐规律。如果需要增减或减少，是以一个乐章（两个鼓组）为标准的。在太孜唱词的中间加随和声或者延长唱腔，或者缩短唱腔，重复太孜的唱词，都是为了补足第一和第2鼓组的时间。如：

恰比雅特木卡姆的太孜

1=D 3/4

1） 1·71 | 2·· 2 3· 3 | 1 6·2 1·1 | 2 2 3 43·4
你寻 求 的永 恒 生 命是独 身 独

5 5 56·4 4 3 | 323 455 5·6 | 4 4 32 1·71 ‖ |
身 美丽 的 绿 洲

2)· |: 4· 2 3 3 0 34 | 5 67 5 72 5 3 |

我 的 叹 惜 向 着 美 如 月 亮 的 情 人 表

5 55 6·766 5 4 | ·4 3 3 -

露 我 的 爱

“怒斯赫”，表示“变体”的意思，它是穷乃合曼的篇幅较大的乐段。

十二木卡姆有四种怒斯赫，这四种怒斯赫在音乐结构、节拍、鼓点等方面各不相同。这四转努斯赫是：①怒斯 、②正怒斯赫、③反怒斯赫、④太孜怒斯赫（至今被称为吐库尔怒斯赫）。

怒斯赫的音乐的结构如下：怒斯赫是$\frac{5}{4}$拍的，从第一小节的第4拍到第2小节的第3拍之间的5拍组成一个音乐语汇。由两个或者四个音乐语气组成怒斯赫的一个乐章。如：

恰比雅特木卡姆的怒斯赫

1=D 5/4

1) 0 0 0 01·2 3 5 | 3· 2 1· 6 1· 2 3· 5 |

3 2 1 2 1· 7 6 | 6 - 0 0 0 ‖

401

2) 0 0 5·6 i·6 7 7 | 6 4 6 i i i·6 7·5 |

6 6 6· 4 4·3 3 | 3 - 3·2 3·4 6 #5 |

♭7 6· i i i·i i | 7 6·3 3 i ♭7·6 6·#5 |

♭7 6· i·6 7·5 6 4 | 6 i i i·6 7·5 6 6 |

6· 4 4·5 3 2·3 | 1 (3 0) 0 0 ‖

怒斯赫与间奏曲在音乐结构方面有所区别。这个区别容纳在怒斯赫间奏曲的一个乐句，一个鼓组，即一小节之内。由两个或四个乐句组成怒斯赫间奏曲的一个乐章里。如：

恰比雅特木卡姆怒斯赫的间奏曲

1＝D 5/4

1) ‖: 5 6 1 2 3 2 1 | [1] 5 6 1 2 3 2 1 :‖

[2] 1 6 2 1 1 1 1 ‖

2) 4 5 6 6 6 6 6 | 4545 6 6 6 6 |

5 6 i i i i 7 | 5 6 7 7 7 7 6 |

3 4 6 6 6 6 6 | 5 1 6 5 4 3 2·1 |
5 6 1 0 0 0 ‖

正反怒斯赫和托库尔怒斯赫中附合声和停顿的符号是标在乐章的后面，根据怒斯赫音乐结构的特点，第一乐章的后面秋第二乐章的前面，即第1、2、3拍上标上附合声和停顿符号。如：

恰比雅特木卡姆的怒斯赫

1=D 5/4

1) 0 0 0·1 1·1 1 | 7 6 5 7 6 5·3 4·2 |
3 3· 0 0 0 ‖

2) 0 0 0·1 1 2 3 | 4 3· 3 5·5 3 |
2·3 1 2 3 3·2 1 | (5 6 1 2 1) 0 12 3·5 |
3 2 1· 6 1·2 3·5 | 3 2 1 2 1 7 6 |
6 - 0 0 0 ‖

怒斯赫的乐句是由弱拍开始的，怒斯赫的一个鼓组是由两个强拍与三个弱拍组成的。如：

D D + T T T T T | (2+3) D D T T T T |
D D D T T T ‖

2.正怒斯赫——正怒斯赫中两个节拍组成一个乐句。两个乐句组成一个乐行。有的乐行是由四个乐句组成的，如乌扎勒木卡姆的怒斯赫。

乌扎勒木卡姆的怒斯赫

1=D 4/4

4·3 |: 4 2· 2 34 5 | 5 - 7 5 5· 3 | 5 3 4 2 3

4·53 4 2· 2 | (5 5 5 0 5 5) 4·3 :|

乌扎勒木卡姆怒斯赫的间奏曲

1=D 4/4

|: 5 7 7 7 7 7 | 7 2̇i̇ 7 i̇ 7 :| 5 2̇ 2̇ 2̇ |

7·2̇ i̇ i̇ i̇ | 6i̇ 7 7 7 7 7 7 | 5 6 6 6 |

5·4 3457 5 5 4 3 | 4 2· 2 - ‖

正怒斯赫是$\frac{4}{4}$拍的，是有特殊的特点。正怒斯赫的两小节声乐组成一个鼓组，第1小节的第1、3拍为弱拍，第2、4拍为很弱拍，第2节的第1、3、4拍为强拍，第2拍位置标的是停顿号。如：

4/4

TTT TO TTT TO | D O DD | TTT TT OT TO |

D O DD D | TTT TO TTT TO | D O DD D ‖

3.反怒斯赫——反怒斯赫的一个乐行，是由前$2\frac{1}{2}$拍的音乐语汇和后4拍的音乐语汇组合而成的，或者根据上述结构，由几个音乐语汇组合成一个乐行。如：

木夏乌热克木卡姆的怒斯赫

1=C $\frac{6\frac{1}{2}}{4}$

7·1 3·1 2 1 77·5 7· 1 1·67 | 767·1 3·1 2 1

7·217 7·76 7121 7·76 | 2 11 1116 7 6·567 1 1766 50 |

6654 34 2 2 2 2 21 7167 5645 34 2 | 2 34 6516 6· 5

3· 1 2 (3456 2 0) ‖

反怒斯赫的节拍结构是有特殊性。反怒斯赫的一小节声乐需配一个鼓组。反怒斯赫的鼓点节奏非常急速，分作8拍的一个鼓组里就有13个鼓点，如按手鼓鼓点符号是这样谱写的。

$\frac{13}{8}$ T T T T T D D·T T·T TT TT D O ‖

$$\frac{5}{8}+\frac{8}{8}=\frac{13}{8}$$

如果怒斯赫的声调，配合上述鼓拍谱写的话，一是声调就会零散，从而影响乐曲的音调；二是会加快声调的节奏、速度。如：拉克木卡姆的怒斯赫：

1＝D $\frac{13}{8}$

0 1· 1 2 3· 2 6· 2 2 5· 4 4 － － － － － － |

4·4 4·4 6·5 6·4 5 4 3·4 3 2 1 － (5 6 1 2 1 －) ‖

反怒斯赫，也是一个在每个木卡姆的穷乃合曼部分里演唱演演奏得庄重、缓慢的一个调子，要求平稳。根据反怒斯赫的上述特点，把它的节奏，节拍和在一小节里的8拍缩减成4拍，就成了如下这个形式：

$$\frac{5}{8}+\frac{8}{8}=\frac{\overset{2}{13}}{8}\,;\quad \frac{2}{4}\frac{1}{2}+\frac{4}{4}=\frac{6\frac{1}{2}}{4}\,;$$

在我们之前，谱写反怒斯赫乐谱时，是这样写的：$\frac{4}{4}+\frac{5}{4}+\frac{4}{4}$。这样谱写不能真正表现反怒斯赫的音乐结构。它的乐行结构仍然是由分为8拍的5个音与8个音组合而成的。反怒斯赫的每一小节的第1、第2和第4、第5拍是弱拍，两拍之后的$\frac{1}{2}$是中强拍，3～6拍是强拍。

反怒斯赫的一个鼓组安排在一小节声调里，声调的稀疏与稠密以及各小节后面加上符合声都是为了补足鼓组的时间。反怒斯赫的鼓点是这样的：

反怒斯赫间奏曲的音乐结构与反怒斯赫的音乐结构不尽相

$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$

TTT TT D D·T T·T TTTT D ‖ TTDT TT D D·T T·T TTTF D ‖

同。在反怒斯赫的间奏曲部分里不是严格按以前$2\frac{1}{2}$拍和后 4 拍来表达音乐模式为标准的。如：

木夏乌热克木卡姆的怒斯赫间奏曲

1=C $\frac{6\frac{1}{2}}{4}$

‖: 567 6767 67 7·7 7·2 7272 6 | 775 67 1 3·1 7 7· 7 - :‖

‖: 732 176 71 7 732 176 7 | 732 17 67 133 7 7· 7 - ‖

‖: 1 1 1 11 11 1 3 1 775 7 | 1 1 1 123 3·2 176 7 7· 7 - :‖

‖: 1 23 2325 3 2 1 76 7 7 3 3 :‖ 1 23 2325 3 2 1 76 |

7123 2532 1 76 | 7123 2325 3 2 1 76 7 7 2 2 ‖: 3·532 #16

2 3 2 3·532 *fp* 1 6 2 | 3·532 *pp* 1 1 1 6 253 2 2 2 2 ‖

4.太孜怒斯赫（也称托库尔怒斯赫），是由两个或两个以上的音乐语汇组成太孜怒斯赫的一个乐行的。如：

潘吉尕木卡姆的太孜怒斯赫

1=G 5/4

1) |: 7656 5 5 7656 55 50 7656 5676 5 5 2 2 :|

2) |: 7223 3· 3 3· 3 3 12 1 76 :| 7123 6· 3 3· 3 3 12

1761 |66 5 3 12 2 2 3 6 ||

太孜怒斯赫的节拍是$\frac{5}{4}$拍，由一小节组成一个鼓组。太孜怒斯赫的第1、第3拍为弱拍，第2第5拍为强拍。第4拍的前半拍为弱拍，后半拍为强拍。其鼓点是这样的：

4/5 TTTT D O T O T D D ||，

太孜怒斯赫的音乐结构与其间奏曲的音乐结构不同，它的间奏曲的音乐语汇以其非常明显的音节（前3拍的音节与后2拍的音节）组合而成。太孜怒斯赫的音乐语汇是相互紧密联系在一起的，所以它不仅配鼓点，而且乐行也是独立发展的。如：

十二个木卡姆都有朱拉、赛乃姆和大赛里坎，它们的音乐结构是这样的：由两个音乐语汇组成一个乐章声调。有的由四个乐

潘吉尕木卡的太孜姆怒斯赫

0 12 3 553· 2 66 6·455 | 553· 2 23 5 34 2312 17 6

6556 1 2 3 2 1· 3 2 17 | 6 76 5 - 5 2 2 ‖

章组成一首（段）声调。赛乃姆节拍是大$\frac{2}{4}$拍，赛里木坎的节拍是$\frac{5}{8}$拍，是舞蹈味很浓的舞曲。它的词主要是由民间歌谣和格则勒体诗组成。多数木卡姆的朱拉没有间奏曲，而赛乃姆的音乐结构与朱拉的音乐结构有些相似，但声调的展开以及气氛与其朱拉是有区别的，是以欢快的大节奏演奏的。下面让他们看看朱拉、赛乃姆和大赛里坎的鼓点：

2/4 DTT DTT | DD T0 ‖ D 0T 0T | DD T0 ‖

赛乃姆的鼓点：

2/4 D0T 0TT | D DD ‖

大赛里坎的鼓点：

5/8 0· T TT DT ‖ D·T TT DT ‖

小赛里坎——小赛里坎在多数情况下是格则勒或歌词组成的，占穷乃合曼声乐的主要部分，小赛里坎的节拍是$\frac{2}{4}$拍，一般$\frac{2}{4}$

拍的声调在音乐结构和节拍结构方面具有不同特点。小赛里坎的一个音乐语汇里安排了一个鼓组，每一个鼓组有时安排在乐章的中间，有的安排在后面，它给人既是独立的，又与乐章紧密联系在一起的感觉。十二木卡姆中的所有木卡姆的小赛里坎的节奏、节点都一样。由于小赛里坎的音乐语汇和乐章或长或短，为了用鼓点补足每一个乐章，多数木卡姆的小赛里坎，在两拍鼓点过后才开始。

恰比雅特木卡姆的小赛里坎

1=D 2/4 (D·D T T) | 0 33 53533 | 3·533 3 33
DDDD T0 | D·D TT

2 321 | 1 6 | 0 33 53533 | 35 3 3 33 |
DDDD T0 | D·D T T | DDDD T 0 | D·D TT |

2 321 | (1323 1 1) ||
DDDD T0 | D·D T T

乌扎勒木卡姆的小赛里坎和它的鼓点是这样的：

1=D 2/4

(D·D TT) | 0·555 6· 7 | 5 75 54 3 | 3 75 5 4 | 4 2 3
DDDD T0 | D·D TT | DDDD T0 | D·D TT

45 3 4 2 | (5· 7 7 7 | 5543 2 | 0 55 5 5) :||
DDDD T0 | D·D TT | DDDD T0 | D·D TT ||

拉克木卡姆和乌夏克卡姆中小赛里坎与手鼓同时开始，和乌夏克卡姆的小赛里坎。

1=C 2/4 كىچىك سەلقىسى.

|: 0 56 7 2 | 7· 6 5 5 | 0 76 7 5 | 5· 4 3 :|| 5· 4 3 4

3· 3 3 1 | 13· 3 | 4· 2 3 | 5· 4 3 4 | 3· 3 3 1

17· 7 1 7 - ||

盘西路——盘西路的唱词中采用较多的是民歌中具有促进性的民间歌谣。同时也采用了一些短小精悍的格则勒（抒情诗）它也和朱拉、赛乃姆、大赛里坎一样是具有浓厚舞蹈味道的乐曲。原来，按木卡姆的目录，所有的木卡姆里都应该有盘西路。盘西路间奏曲也这样。谱写的木卡姆乐谱样没有保留，多半是以口传的形式流传下来的，所以有的木卡姆里就没有盘西路和间奏曲。在这次重新整理过程中虽然有的已经得到弥补，但还有一部分木卡姆里仍然没有盘西路和它的间奏曲。

盘路西的两个音乐语汇组成一个乐章。在各个木卡姆里盘西路的节拍、鼓点都不一样。如在乌夏克木卡姆里盘西路的节拍是$\frac{5}{4}$拍，每一个乐章后面标有两拍的停顿符号。在音调结构上出现一种情节性的乐感。所以在任何一种剧本中为表现人物的内心活动都采用这种音调。如：

关于乌扎勒木卡姆的盘西路和类似$\frac{2}{4}$拍的盘西路，由于它们

1=D 5/4

|: 7 6 5 - 34 | 5· 4 3 0 0 :|

5· 4 3 - 43 | 2 34 5 0 0 7 |

7 54 3 - 43 | ♭3· 1 7 0 0 |

D 0T D 0 0T | D 0T D 0 0 |

的音调结构是由很简单、轻松的音乐语汇组成的，所以由每一个乐章的尾部时停时续，使听众有一种充满激情、奔放的美的舞蹈乐曲的享受。

我们仔细研究十二木卡姆名曲调顺序的排列，就会知道木卡姆目录是按很高水平的科学理论排列的。如：十二木卡姆的序曲、太孜（主乐段）、怒斯赫等部分，是采用了著名诗人的格则勒和篇幅巨大的唱词填唱的，加之它们的间奏曲，又是急速弹奏的，这样就给听众一种稳健，又富于抒情的木卡姆乐曲的美的享受。木卡姆演奏到朱拉、赛乃姆和大赛里坎部分时，通过各种说唱和欢快的舞蹈曲调，使场中的气氛在欢腾中达到高潮，木卡姆进行到小赛里坎部分时，气氛又恢复到原来的状态。因为小赛里坎在穷乃合曼中所处的位置及其分量较大。用于演奏小赛里坎的时间也长，小赛里坎的音调是非常优美动听的、悦耳的、抒情音乐组成的、所以这部分气氛就庄重。音调转入盘西路时，演奏木卡姆的场内又重新沉浸在欢乐的气氛中，顿时场内又活跃起来，穷乃合曼部分结束前又重复出现高昂的音乐气氛。在演奏木卡姆的后半部分的过程中，至到演奏完木卡姆麦西热甫部分的第3、第4和第5麦西热甫，不再出现上面的那种气氛。因为木卡姆中

间部分的音乐结构别具特点。

太克特——是每一个木卡姆最后部分的音调，在从穷乃合曼部分过度到达斯坦的过程中起桥梁作用的部分。两个或两个以上乐章组成一个乐段，太克特是$\frac{6}{8}$拍的，其他木卡姆里也会遇到$\frac{3}{8}$拍的结构。

太克特在强弱拍的安排上独具一格。如它的鼓点是这样的：

6/8 D | D·TD TO D ‖ 3/8 D·TD ‖

十二木卡姆音乐的节奏和节拍结构非常复杂，有15拍之多，（各个木卡姆的节拍结构出不了这个范围）。木卡姆的每一种节拍都有相互不一样的鼓点。木卡姆乃合曼部分是由$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$，$\frac{5}{4}$，$\frac{4}{4}$，$\frac{6}{8}$，$\frac{3}{8}$，$\frac{2}{4}$拍的，每一个木卡姆的太孜、怒斯赫、朱拉、小赛里坎和盘西路等都有唱词部分外，还有间奏曲，和结束曲每个部分的结束曲都为连接后面的部分起桥梁作用。

乌夏克木卡姆的穷乃合曼部分里亚热木沙克（即斟酒人），潘吉尕木卡姆的穷乃合曼部分里有《木斯太和扎提》等曲调，其他木卡姆里就没有这些曲调。乌夏克木卡姆的《亚热木沙克》曲调是$\frac{7}{8}$拍的调子，任何一个木卡姆的穷乃合曼部分里没有$\frac{7}{8}$拍的调子。这是个别的情况。

二、达斯坦部分

达斯坦是木卡姆程序里有浓厚歌曲、音乐味道的、有唱词的

和无唱词的曲调，由于它富于抒情、优美、短小精炼，便于演唱演奏的特点，而在民间流传很广。

达斯坦的唱词选自维吾尔族人民中流传很广的名著《艾里甫与赛乃姆》、《帕尔哈特与西琳》、《莱丽与麦吉侬》、《玉素甫与阿合买提》等民间长诗里。

每一个木卡姆有3至5个达斯坦，每一个达斯坦里有他唱词的部分，即间奏曲。这些间奏曲具有很高的音乐性、配套性和音乐魔力，每个达斯坦的无唱词部分从感情上为有唱词部分充当间奏曲和通过有唱词部分给听众留下深刻的印象，使其得到美的音乐享受。每个达斯坦和它的间奏曲的音乐结构，它的曲调形式、节奏、节拍都相同。如：

乌扎勒木卡姆的第一达斯坦和它的间奏曲：

1＝D 2/4

‖: 0 22 2 34 | 5671̇ 6 65 | 5·444 4 32 | 2 3 5 4 3 |
32· 2 :‖ 0 22 2 34 | 56 ♭71̇ 6 5 | 54 4 4 3 |
34· 4 | 4 34 5 | 52· 2 | 0 ♭77 7775 |
51̇1̇6 65 6 | 64 4 3 2 | 2 3 5 4 3 | 32· 2 ‖

乌扎勒木卡姆的第一达斯坦的间奏曲：

1＝D 2/4

‖: 02222 02 2 :‖ 02222 2234 | 5656 56 5 ‖: 51̇ ♭77 77 7 |
5666 56 5 :‖ 51̇ ♭77 77 7 | 5656 5645 | 4 6 5 43 2 |
2 3 5 4 3 | 32· 2 ‖

十二木卡姆达斯坦部分的鼓点种类繁多，仅$\frac{2}{4}$拍达斯坦就有五种以上的回旋鼓点。

1） T·TTT DoT | T·TTT DoT ‖

2） D·TTT DDT | D·TDD T 0 ‖ DTT TT | D·DDD T 0 ‖

3） DDT 0TT ‖ DDT 0DT ‖

4） D DT ‖ DDT 0DT ‖

5） D·T T·TTT | 0TT 0TT ‖ 0TDT TTT | DTT DTT ‖

木卡姆达斯坦部分的节拍顺序如下：

第一个达斯坦是$\frac{2}{4}$拍

第二个达斯坦是$\frac{7}{8}$拍

第三个达斯坦是$\frac{9}{8}$拍

第四个达斯坦是$\frac{6}{8}$拍

第五个达斯坦是$\frac{3}{8}$拍

三、麦西热甫部分

麦西热甫，是维吾尔人民的古老的传统歌舞形式。我们这里所说的麦西热甫，是木卡姆麦西热甫，它是各个木卡姆程序里的

乃合曼的一个特殊组成部分。多半是要伴舞的，是由欢快的曲调组成的，麦西热甫的曲调在各个木卡姆里都不相同，有的木卡姆麦西热甫部分的曲调也可以配格则勒，现多数则配诗词、民谣。一般每个木卡姆都有3～5个麦西热甫曲调。麦西热甫首先以$\frac{7}{8}$拍的曲调平稳地开始，慢慢转到$\frac{2}{4}$拍的中快节奏上，然后逐步转到高昂阶段，至到每个木卡姆音乐的最高峰后结束。麦甫热西曲调全部唱完以后，通过重复该木卡姆最后一个乐行的调子，预示木卡姆全部结束。

所有木卡姆的第一麦西热甫的调子都是以$\frac{7}{8}$拍开始的，麦西热甫的唱词部分开始之前，衔接的两拍鼓点先开始。如乌扎勒木卡姆的麦西热甫。

1=D $\frac{7}{8}$

(D D) 2 2 3 4 | 5 7 6··7 6 | 3 2 5 5· 5 |

4 3 3 - ‖

民间歌谣和平常所见到的$\frac{7}{8}$拍与木卡姆曲调的$\frac{7}{8}$之间存在着如下区别，即麦西热甫声调中有$\frac{3}{8}+\frac{4}{8}$拍的2个小单位，在前$\frac{3}{8}$拍的小单位里几乎常遇到3拍的2个衔接音，或者3拍的4个衔接音。如：恰比雅特木卡姆的第一麦西热甫：

1=D 7/8

3 2 5 3 | 2 1 5 3 | 2812 1 ‖

潘吉尕木卡姆的第一麦西热甫

1=G 7/8

(DD D) 5 5 | 5 5 6 6 | 7 7 1 7 |

7 6 6 - | 6· 2 7 | 6 5 5 - ‖

在十二木卡姆的达斯坦和麦西热甫曲调中的$\frac{7}{8}$拍有6个以上的鼓点，如：

7/8 1) D T D T | D TT DT ‖

2) D TT DT TT ‖

3) D D DT | D O DT ‖

4) D O D TT ‖

5) O O TT TT | D T D TT | D O O O |

6) TTTT D T | TTTT D O ‖

由于十二木卡姆的音乐结构比较复杂，它的相当一部分乐曲是一些技术要求高难度很大的乐曲。所以为了在乐谱里把它反映出来，就必须通过增加一些补充符号和几个音符，用来如实地记录木卡姆。尤其对维吾尔十二木卡姆的音乐结构，音乐规律和节奏、节拍等这些大的方面很有必要进行多科目的研究。

木卡姆音乐中的一些交叉音、波浪式音、滑音等各种混合音，体现着维吾尔木卡姆独有的特点。我们是用几个补充符号对混合音根据各自的音阶进行区分的。这个符号↑↓标在木卡姆乐谱在左上方，标上这种符号可以看出它比一般的音符高或低，符号的高低级在$\frac{1}{4}$全音左右，这个符号只对一小节里同级有效。

维吾尔十二木卡姆音乐的某一个或几个乐段在一个不固定的音位上不断地、明显地高低波动。这种音叫做“波动音”。是用在音点上方标上“W”符号来显示这种“波动音”的，在多数情况，这种波动音在同一时间里是升半个音或降半个音。

升半个的半个音（音数为50）称为升半音，是用在乐谱的左上方标上⊳符号显来示的。

降半个的半音（音数为50）称为降半音，是用在乐谱的左上方标上d符号来显示的。

下面谈谈音乐成分的差别。恰比雅特木卡姆音乐的有些乐行里“ruai”音与“So”音比一般的音高。如：恰比雅特木卡姆的太孜间奏曲：

1=D $\frac{3}{4}$

i 7i 7 57·i ‖: 2 i 2 i 3· 4 | 2· i 7 - | 7 5 7i :‖

这表现在恰比雅特木卡姆第一达斯坦的间奏曲和大赛里坎及序曲里。

在拉克木卡姆里“So”音比一般的“So”音高。如拉克木卡姆的小赛里坎：

1＝G 2/4

12 34 | 5 45 34 3 | 5545 34 3 | 31· 1 ‖

这种情况多见于拉克木卡姆的第一、第三达斯坦间奏曲里。

维吾尔十二木卡姆里是有这种大小曲调转换的特点。如：乌扎勒木卡姆第二达斯坦。

1＝D 7/8

2 2 2 1 | 2 3 54 5 | 4 3 2 4 |

4 2 ♭3 1 | 2 2 2 #4 | ♭3 2 2 - |

(2 1 71 5 | 5 71 2 0) ‖

可以恰比雅特木卡姆第二达斯坦等为例，在恰比雅特木卡姆里“mi”（3）和“La”（6）音在有的木卡姆乐行里一直低。如：

恰比雅特木卡姆第一达斯坦间奏曲里“mi”音就比一般的音低。

1＝D 2/4

‖: 3212 11 1 | 3212 11 1 | 3212 1232 | 31· 1 :‖

在恰比雅特木卡姆里“La”音在好几个乐行里比一般的音低。如

1=D 2/4

‖: 5671 7171 | 5 6 6 5 | :‖ 3456 5 ♭76 | 65· 5 ‖

在音调里，一些音比一般的同一音高一些或低一些，有的音通过音调品位产生声波，这都是为了适应各个木卡姆相互不同的深沉而又悦耳的音调和乡音特色的需要而产生的，这样的例子几乎在所有木卡姆的乃合曼部分里可以看到。

必须明确指出的是，如果我们仔细看看新近整理的几个木卡姆乐曲，可以发现这些木卡姆的节拍和鼓点上存在着一些问题。如潘吉尕木卡姆太孜的怒斯赫（托克尔怒斯赫）的第1达斯坦和它的间奏曲，乌夏克木卡姆的第一达斯坦和它的间奏曲（后来在整理过程中把它的鼓点改成巴亚特木卡姆的太孜）。在乌扎勒木卡姆的盘西路和它的间奏曲等曲调里存在着鼓点交叉，节拍混淆的情况。如在乌扎勒木卡姆的盘西路里：

1=D 2/4

4 5 6· 6 | 6 6 6· 6 | 6 6 5 12 | 7 6 5 |

4 3 2· 2 | 3 4 5 ♭76 | 5 4 3· 2 | 3 45 3 3 |

2 0 | (3·366 5645 | 3 2 3 45 | 3331 2 0) |

0 5 5 | 5· 5 6 5 | 5· 4 3 4 | 5· 5 67·1 |

6 6 5 | 5 (5·322 | 1271 6 5 | 6 71 6664 | 5 0 0) ‖

如果我们把乌扎勒木卡姆的盘西路或盘西路的间奏曲按照现在演唱和演奏的情况，把乐曲的强拍前面的位置，重新分小节的话，就会出现下面这样节拍混杂的情况，如乌扎勒木卡姆。让我们看看乌扎勒木卡姆盘西路的间奏曲。

1＝D 3/4 2/4

0·555 4 2 3 1 | 2·555 4 2 3 1 | 2·555 4 2 3 1 |

2 (0) 02·234 ‖: 2/4 5 6 5·76 | 56 5 5·444 | 3 25 4331 |

3/4 2 0 2·234 | 2/4 5 6 5·76 | 56 5 5·334 | 5 6 5 6 |

53 2 1 7 | 6 5 7664 | 3/4 5 0 2·234 :‖ 2/4 5 0 ‖

上述几个曲调存在的矛盾，只由靠鼓手们的技巧掩盖过去罢了，不过这决不是有效的办法。

我们可以从1951年录制的十二木卡姆录音带听出当时木卡姆乐师吐尔迪阿洪的儿子吾守尔阿洪通过用力演唱木卡姆唱词来表明鼓点的强拍的情形现在仍可以清楚地听到。

从整套十二木卡姆的音乐结构来看，在木卡姆乐曲里不可能遇到混合节拍。

我们的前辈用非常高超的技艺处理了木卡姆音乐的非常复杂的节奏和节拍结构，直到今天，我们许多木卡姆研究者都还没有解开它的全部奥妙。所以希望对木卡姆历史进行对比研究和它音乐结构进行对比研究给予同样的重视。这样可以进一步提高维吾尔人民古典音乐十二木卡姆科学研究的价值，并使它更加成熟。

杨春富　译

十二木卡姆历史上的新里程碑

艾买提江·艾合弥德·吾买尔　依敏

木卡姆本身是一种古老的艺术形式，在音乐概念上是指成套的大型组曲。很早以前就产生在维吾尔人中间的古龟兹（库车地区）乐、疏勒（喀什噶尔地区）乐、高昌（吐鲁番地区）乐、于阗（和田地区）乐、伊州（哈密地区）乐，别迭里克（吉木萨尔）乐、刀郎乐等乐曲是维吾尔古典音乐十二木卡姆的历史渊源。十二木卡姆是数千年来东方音乐宝库中闪烁异彩而闻名于世的大型音乐百科全书。同它珠联璧合溶为一体的歌词也有着悠久的历史。十二木卡姆在从无到有，不断丰富发展的过程中经历了不同寻常的遭遇。正如上面提到的，其音乐结构以维吾尔民间音乐为主逐渐发展为包括歌、乐、舞并成套化而带上了“木卡姆”色彩。当我们打开有关4世纪的史籍，就可看到，维吾尔音乐从那时起开始走向繁荣。正式出现了“木卡姆”这一名称，维吾尔乐曲向中原地区广泛传播，托马斯在《阿拉纳米的故事》一书中提到的名叫“维都萨卡”的著名木卡姆大师已经涌现，在“龟兹国”（库车）获得殊荣的记载。

5世纪（后周）时的著名龟兹音乐家苏祗婆于577年赴长安后，因演奏龟兹乐展示了龟兹乐的“五旦七调”和十二律而名噪乐坛。日本音乐研究家林谦三先生对此评价道：“苏祗婆的十二律在中国的音乐艺术上呈现了空前的革新气运，甚至在隋朝时，对日本音乐产生了重大的影响。”随苏祗婆一起去长安的拜格曼图

是龟兹音乐家的后裔，是我们第一次知道的作曲家和音乐家。他在隋代创作了大量乐曲身获殊荣得到隋炀帝的青睐。

西晋（265～316年）东晋（317～426年）时维吾尔族的歌舞艺术由疏勒、龟兹、高昌通过哈拉和林王宫直接传入内地的史实在《通典》上有明确的记载。我国音乐史家杨荫浏先生在其所撰《中国音乐史纲》一书中记叙的唐代大曲（穷乃合曼）开始时不用打手鼓，到了中段手鼓和歌唱相配合，乐曲曼尔琥勒在过度中间演奏，最后以歌舞结束的演奏过程。正如现在演出十二木卡姆时，穷乃合曼的序曲部分不用手鼓，而只用沙塔尔和弹拨尔伴奏，而后到了中段的“太孜”“怒斯赫”和其他曲调时用手鼓伴乐，同时唱歌，最后“麦西热甫”部分以舞蹈结束一样，这是对木卡姆演奏过程的描述。只要对十二木卡姆稍加了解的人都会理解这一点。十二木卡姆的真正发明者——维吾尔人在信仰佛教、摩尼教、基督教时期创作了无数美好的歌曲，以表现各种内容的词句加有演唱而闻名遐迩，这是不容赘过的。对此有兴趣的学者，可参看有关事料即可求得解答。

十二木卡姆不断得到发展，在不同历史时期维吾尔人曾有着不同的宗教信仰经历了悠久的历史阶段，到5世纪时皈依了伊斯兰教。由此，在我们生活的这块土地上伊斯兰教开始逐步扎下了根。喀喇汗王朝将伊斯兰教奉为国教。阿拉伯语渐渐地变成了科学语言，历史学家和语言学家不得不同阿拉伯语和波斯语来从事学术著述。这是由当时的条件和时代决定的。因此，生活在11世纪中叶的喀什噶尔进行过创造性活动的伟大的维吾尔学者，语言学家麻赫茂德·喀什噶里的《突厥语大辞典》和与其同时代生活在喀什噶尔的伟大的思想家、著名哲学家和学者、诗人玉素甫·哈斯·哈吉甫的《福乐智慧》虽然是用回鹘文写成的，但他们仍不能避免使用阿拉伯和波斯的语言文字。当我们谈到属于喀喇汗王朝时的维吾尔——葛禄逻学者，伟大的哲学家艾卜·纳司尔、

法拉比时，也要提到上面这一点。关于他创造了卡龙、乌德等乐器，创作了“拉克”、“乌夏克”、“乌孜哈尔”木卡姆调式，在音乐理论上有专门的著述等，有些史籍上都有记载。我们对属于16世纪著名维吾尔诗人阿塔依、鲁波特、玉素甫赛喀克等的著作的看法仍然同上面阐述的一样。一言以蔽之，从沙图克、布格拉汗起每一个穆斯林使用阿拉伯文字并用阿拉伯语命名蔚然成风，甚至从日常生活用品到地域名称都离不开阿拉伯语和波斯语。叶尔羌王朝时期的克德尔汗叶尔坎迪和阿曼尼莎罕王妃将流行于民间的名目繁多各不相同的曲调，歌曲收集整理并按传统调式归纳为十二套大曲，为每一套曲调起一个专名。讲清楚些，十二木卡姆名称的大多数是阿拉伯语和波斯语。这没有什么不可理解和大惊小怪的。这是过去的历史。只有联系每个时代去理解历史才合乎现实。否则必然会引出错误的看法。由于接受了伊斯兰教不仅维吾尔音乐的名称，连许多部落和民族人民的姓名都变成了阿拉伯语。后来皈伊斯兰教的金帐汗国、依儿汗国的蒙古人也开始采用阿拉伯姓名。

中央音乐学院副教授杜亚雄，在“自治区首届木卡姆研究学术讨论会”上发言时讲到他于1985随同中国音乐家代表团应邀赴阿尔及利亚和突尼斯访问时，同非洲的木卡姆家和音乐家一起去非洲，特别是北非，通过非洲木卡姆同维吾尔木卡姆的比较，得出以下三点结论：

1.虽然北非木卡姆和维吾尔木卡姆在各地都用“木卡姆”这一名称，但两者在音乐结构、乐器，表现形式方面截然不同。因为，北非木卡姆是以巴格达为中心的古代阿拉伯音乐的直接延续和真正的继承。而维吾尔木卡姆在各方面都同北非的木卡姆不同，因为，它是维吾尔人民独有的创造。

2.北非的热瓦甫带有弦，像胡琴一样用弓子来演奏。而笛是竖吹的。北非木卡姆是一种乃格曼，用一套乐器来演奏。没有歌曲

及舞乐部分。曼尔琥勒曲调与维吾尔木卡姆的曼尔琥勒全然不同。

3.在音乐研究上应注意名实之分。由于受伊斯兰教影响不同的民族，在木卡姆音乐的名称、乐器及结构名称上使用了阿拉伯语或波斯语，但不能得出结论说它们的根源是一致的。

杜亚雄同志提出上述观点的同时，还以上海音乐学院赵为平的文章《历史上的龟兹乐和新疆木卡姆》中的一句话“维吾尔木卡姆是阿拉伯人闯入该地后带来的阿拉伯文化”为例，针对他说的“木卡姆是用冬不拉和考姆孜来演奏的”这句话，严肃的提出自己的观点说：“这位赵先生连冬不拉和考姆孜是那个民族的乐器都弄不清，对维吾尔木卡姆毫不了解，还大谈什么木卡姆的来源，这种无知的研究又有什么价值。”

党的十一届三中全会以后，重新焕发生机的“十二木卡姆”又获得了新的未来，在它从国内走向国际，引起舆论界热烈关注的今天，“十二木卡姆是伊斯兰的产物”，“十二木卡姆来自阿拉伯”这种观点难道不是历史虚无主义吗？

维吾尔人民的古典音乐不是一时一地产生的，也不是某个人物创造的。它是在悠久的历史长河中，由维吾尔人民中间的产生短小的乐曲逐渐汇聚起来，又经过若干世纪才形成了今天这样的“木卡姆”乐曲。

在十二木卡姆歌词的继承上，不能将它的形成历史与民俗割裂开。它是在维吾尔民歌的基础上，经历了世代传唱，筛选，变更或重新填词等过程。绝不能认为“拉克”、“恰比雅特”、“木夏乌热克”、“恰尔尕”、“潘吉尕”、“乌扎勒木”、“埃介姆”、“乌夏克”、“巴雅特”、“纳瓦”、“西尕木”、“依拉克”等十二木卡姆的歌词是同一时间填到曲谱上去演唱的。说它是维吾尔人民经过漫长岁月的探索性劳动的结晶才合乎情理。著名的木卡姆大师已故的吐尔地阿洪保存的木卡姆唱词，虽不能下结论说是16世纪的著名木卡姆大师阿曼尼莎罕王妃同

克德尔汗叶尔坎迪在整理十二木卡姆时填的词，但我们知道，生活在那个时代前后的鲁特菲、纳瓦依、诺比特、和热黑木谢里夫及其同代人古穆纳的诗篇在木卡姆歌词中占有位置。嗣后，艾合买德叶赛威、苏皮阿拉雅尔的一部分诗歌渗入到了十二木卡姆中。吐尔地阿洪演唱的木卡姆歌词包括了民歌、民谣、达斯坦及古典诗歌，其形式华丽，内容丰富。其主题具有进步性，但一部分歌词是宣扬迷信和厌世主义的。不能抹杀的是，1954年录音和灌制唱片的木卡姆歌词，对木卡姆纳格曼来说，不知是其诗词不够或者有其他原因，有些词部的若干歌词录制得完整或者是节录的。讲得更明白些，是把六套木卡姆的歌词在十二套木卡姆中重复演唱的，这样讲不会有夸张的意味吧！在对当时录音保存的十二木卡姆乐曲经过反复听验，对照的过程中发现木卡姆纳格曼部分包括乐曲部分有相互雷同、串调的现象。1956年尼米贤依提（阿尔米亚大毛拉）在保留绝大部分歌词的前提下，采取局部压缩，更换方式对十二木卡姆进行了整理。由于时间仓促和融会贯通不够，这些仅仅停留在了字面上。吐尔地阿洪并未按照整理出的歌词进行演唱。十二木卡姆这个歌词由中国音乐家协会新疆分会作为内部资料于1964年5月出印。该书于1987年由新疆青少年出版社再版时曾有这样的说明“为满足大家对木卡姆歌词的需求而出版，仅供参考。”它和上面提到的十二木卡姆歌词完全一样毫无独特之处。不过是原书的翻版而已。这虽然是一件好事，遗憾的是，把这部十二木卡姆歌词说成是木卡姆的原词和经过整理的歌词，就等于我们在欺骗读者。将这本小册子上的歌词同1954年录音对吐尔地阿洪唱的词加以比较就会发现有很大不同之处。

十二木卡姆这部维吾尔人民音乐财富的珍贵遗产，在解放前面临着被湮灭的危险。解放后，在短短40年中，在党和政府的支持和各级领导的特别关怀下，为抢救维吾尔人民的古典音

乐——十二木卡姆在物质和精神上花了很大的力量。在已故著名艺术家和文学家卡斯木江·坎拜尔的倡议和推动下，在赛福鼎·艾则孜同志的指导下，1951年原新疆省政府文化局属下，由万桐书同志和宰克尔艾勒帕塔等参加成立了“新疆音乐工作小组”，由各族音乐工作者组成的这个小组至1955年末，重点地对十二木卡姆的乐曲及歌词进行了搜集，整理工作。主要对吐尔地阿洪演唱保存至今的十二木卡姆，哈司木阿洪保存的木卡姆纳格曼部分，肉孜弹拨尔保存的木卡姆达斯坦部分进行录音，并将歌词加以抄写誊清。在万桐书的具体指导下，该小组从1955年至1960年将吐尔地阿洪演唱的十二木卡姆记谱准备出版。1960年10月，由民族出版社和音乐出版社以五线谱形式出版了两卷本的吐尔地阿洪演唱的“十二木卡姆”。由此，十二木卡姆得救了。对这项工作沤心沥血做出奉献的人们将得到人民的崇敬，他们的名字将载史册。按当年吐尔地阿洪演唱的十二木卡姆为依据而出版的两卷乐谱中的木卡姆纳格曼（乐曲）和这次充实整理的纳格曼（乐曲）加以比较，竟出现了某些缺陷，少了75首纳格曼（乐曲），它对广大群众的使用造成了一定的局限。当然这不能说成是万桐书同志的过失。有鉴于上述情况“新疆木卡姆演奏团”拟出版这次重新充实整理的乐谱。

1964年赛福鼎·艾则孜同志创作了大型歌舞剧《人民公社好》。为筹备演出原歌舞话剧团成立了“木卡姆学习小组”为了乌夏克木卡姆。以该木卡姆的调式为音乐主干的《人民公社好》演出了。这是解放以来木卡姆为基础写出的第一部舞台剧本。移植成维语歌剧的《红灯记》的曲调也是以木卡姆的调式为依据的。一两年之后开始的那场史无前例的“文化大革命”使刚刚焕生机的十二木卡姆以种种莫须有的罪名沉寂了好长一段时间。

1978年三中全会以后，按照广大文艺工作者的心愿及自治区文化厅的指示，在新疆歌舞团重新成立了木卡姆学习小组，在已故

的宰克儿艾勒帕塔、玉山江加梅的指示下，参加此项工作的有已故的阿布力孜汗麻木提、阿不都克热西艾力、依沙丁巴拉提、库尔班江肉孜等人，新疆人民广播电台的阿布力孜夏克尔，喀什的老乐师乌买尔阿洪尼卡木、乌斯满艾买提等。他们对木卡姆的音乐调式进行了学习。开始，他们原封不动地学习了拉克木卡姆并加以整理，后来又将恰比雅特木卡姆和乌夏克木卡姆交新疆人民广播电台录音。其中一个是完整地播出，一个是部分播出。

1981年在司马义·艾买提同志的倡仪下新疆木卡姆研究室正式成立。当时工作重点是：对木卡姆加以如实地学习和研究，充实整理，边整理边录音，并举行木卡姆艺术音乐晚会。为此，除了从新疆歌舞团和新疆歌剧团抽调一部分著名歌唱家、作曲家之外，又从自治区范围内的一些地、县级文工团借调了部分文艺工作者，为十二木卡姆的继承培养了接班人。由此，经过充实整理后的木卡姆乐曲潘吉木卡姆、恰比雅特木卡姆、木夏乌热克木卡姆、纳瓦木卡姆相继在新疆人民广播电台录音，其中一部分在乌鲁木齐市人民广播电台（站）录音播放受到人民群众的热烈欢迎。这是同党、政府的关怀支持，各级领导干部的支持及许多参与这项工作的同志们的努力是分不开的。

这次十二木卡姆重新整理工作困难也很大。它主要表现在解放后由吐尔地阿洪当时演唱录制的十二木卡姆的某些纳格曼（乐曲）的重复和短缺上。比如：恰比雅特木卡姆缺少九个乐曲穷乃合曼，三个达斯坦格曼儿琥勒和三个麦西热甫；埃介姆木卡姆缺少五个乐曲穷乃合曼，四个达斯坦曼尔琥勒和三个麦西热甫；巴雅特木卡姆缺少十个纳格曼，三个达斯坦曼尔琥勒和三个麦西热甫；“潘吉尕木卡姆”缺少六个穷乃合曼及达斯坦乐曲和麦西热甫部分。依拉克木卡姆缺少五个乐曲穷乃合曼及达斯坦部分，只有三个麦西热甫。（请参看1960年出版的《十二木卡姆》的目录及索引）这些木卡姆以原样出版是不行的。因为，通常除

穷乃合曼及纳格曼的结尾部分，一部木卡姆起码应由十二个纳格曼（乐曲）组成，应具备达斯坦、麦西热甫部分。上述情况在其他木卡姆曲调上也成多或少地存在。“木卡姆研究室”为了解决这一问题又组成了“挖掘搜集小组”先后分四次深入群众进行了重点的调查。从和田县、喀什地区，阿克苏、阿瓦提、新和、沙雅、库车等地及奇台、吐鲁番、鄯善、哈密带回了文学资料，除此而外还带回大量的维吾尔民乐的录音带，共装了300多口袋。老歌手中计有莎车的木沙歌手、喀什的哈斯木歌手、肉孜乌守尔、阿吾提热瓦甫、“木卡姆演奏团”中的乌买尔阿洪尼卡木，奇台的玛勒克阿西克参考了伊犁的肉孜弹拨尔录音遗留下的穷乃合曼、达斯坦、麦西热甫对十二木卡姆中缺少的纳格、达斯坦、麦西热甫进行了充实整理，对有些木卡姆重复的，不适当的歌词用古典诗歌中的诗句加以调换。维吾尔古典诗歌除鲁特菲、纳瓦依、诺比特之外，还有阿塔依、赛喀克，12世纪以后的翟力利、阿不都热依木纳扎尔、侃岚丹尔、古穆纳木、毛拉比拉勒（纳孜木）、艾力毕等人的诗章都在木卡姆歌词中占有了一席之地。并利用了维吾尔民歌、民谣。其中还有采自《艾里甫·赛乃姆》、《玉素甫·艾合买德》等达斯坦（叙事长诗）中的格则勒。附带说明的一点是：某些木卡姆的穷乃合曼部分的散序、太孜、克齐克赛勒坎的乐曲需要十或十四段诗相配，就只好利用古代文学家同一韵律的三或两首格则勒或者一首格则勒，一个穆海曼斯。因为，古代文学家写的格则勒一般有五段、最多保持了九段。歌词中的一些阿拉伯、波斯术语与原唱腔相配有些不自然，便意译为维修加米整理并准备出版。当然，这还有必须通过讨论做出决定。

这次对木卡姆唱腔及歌词整理有如下变化：原来的“拉克木卡姆”有23个纳格曼，224行歌词，这次充实整顿后为25个纳格曼，245行歌词。

原来的“恰比雅特木卡姆”有23个纳格曼，216行歌词，经

目前充实整顿为25个纳格曼，218行词。

原来的“木夏乌热克木卡姆”有31个纳格曼，240行歌词，经目前压缩为30个纳格曼，238行词。

原来的“恰尔尕木卡姆”有18个纳格曼，190行歌词，经过目前的充实整顿现为25个纳格曼，260行词。

原来的“潘吉尕木卡姆”有28个纳格曼，202行歌词，经充实整理现为30个纳格曼，328行歌词。

原来的“乌扎勒木卡姆”有29个纳格曼，259行歌词，经充实整理仍保留了29个纳格曼，将歌词压缩为210行。

原来的“埃介姆木卡姆”共有70个纳格曼，220行歌词，经充实整理为22个纳格曼，282行歌词。

原来的“乌夏克木卡姆”有23个纳格曼，282行歌词，经充实整理为32个纳格曼，216行歌词。

原来的“巴雅特木卡姆”有19个纳格曼，271行歌词，充实整理后为23个纳格曼，330行歌词。

原来的“纳瓦木卡姆”有20个纳格曼，193行歌词，经充实整理后为23个纳格曼，209行歌词。

原来的“西尕木卡姆”只有6个纳格曼，82行歌词，充实整理为25个纳格曼、205行歌词。

原来的“依拉克木卡姆”只有8个纳格曼，108行歌词，充实整理后为23个纳格曼，314行歌词。

总的来讲，原来吐尔地阿洪演唱的十二木卡姆共有245个纳格曼，2 482行歌词，经充实整理的十二木卡姆乐曲由320纳格曼，3 127行歌词组成。即：75个纳格曼，645行歌词是新加的。新增加进去的纳格曼和歌词能占演出两个完整木卡姆的时间。它们是付出了很大的劳动才产生的，任何人都可以推测出来，对此项工作付出艰辛劳动的人们不能不受到人们的尊敬。

1939年在铁木尔·达瓦买提同志的倡仪和有关单位的支持

下，我区成立了专门演唱出维吾尔木卡姆的艺术团体“新疆木卡姆演奏团”使木卡姆工作获得了新的前途。如果说到1989年上半年是学习、重新整理、录音、搬上舞台等工作的继续，那么在1990年9月，重新充实、整理十二木卡姆的工作已基本结束。1991年8月十二木卡姆的录音工作全部结束。新疆广播电台自始至终热情地参与了这项工作，指导录制工作的同志们所做出的贡献将在十二木卡姆史上占有自己的位置。

十多年以来，在十二木卡姆的研究、整理方面取得了很大的成就，同时，在把木卡姆搬上舞台方面取得的成绩也很可观。80年代，共演出100多场次大大小小的木卡姆音乐艺术晚会，受到广大观众的热烈欢迎与赞扬。1986年10月恰比雅特木卡姆首先参加了北京举行的“第四届中华之声”音乐会，观众报以雷鸣般的掌声，国家领导人也给予高度的评价，嗣后于1987年7月在英国首都伦敦举行的“第四届国际传统音乐节”上演出而走向了世界。1988年10月参加了香港第十三届亚洲艺术节。1990年3月恰比雅特木卡姆又根据中巴文化协定赴巴做巡回演出引起观众极大的兴趣。1991年六七月份，应“欧洲传统人民艺术委员会”之邀，演奏团带着恰比雅特木卡姆在“欧洲丝绸之路艺术节”上献艺，在北国瑞士、比利时、芬兰等国首都演出轰动了欧洲。这些成就是维吾尔古典音乐——十二木卡姆史上的新里程碑的一个写照。我们为此感到无比的自豪。借此机会我们向在万恶的旧社会历经磨难顽强不屈，将木卡姆遗作保留下来传给我们的吐尔地阿洪和艺术先辈们表示衷心的感谢。

被誉为“东方艺术瑰宝”的十二木卡姆是无价之宝，它具有旺盛的生命力，光辉灿烂的前景和取之不尽的宝藏。在我们的艺术花坛中以十二木卡姆为基础创作的具有时代精神的异彩纷呈的优秀作品正在争奇斗艳含苞怒放。著名剧作家和诗人买买提里·祖农以乌扎勒木卡姆为依据而创作的大型麦西热甫晚会“木卡姆

故乡的春天”，在撤拉买提阿力木、穆合默德达吾提的导演下，买提肉孜吐尔逊的谱曲，努斯热提瓦吉德的音乐指挥下搬上了舞台，该作品引起了人们的极大关注。

1990年作曲家努儿买合买扎沙依提创作的“恰比雅特交响乐”在乌鲁木齐举行的“西北音乐会”受到欢迎。还应提到的是，在这次音乐会上，由作曲家周吉创作的“纳瓦交响乐”也受到了观众经久不息掌声的欢迎。上述的所有都是以十二木卡姆的个别套曲的主体演出。这种新情况在自治区各地的文工团更是方兴未艾。把这些称作十二木卡姆史上的新里程碑新景象不会过份吧！十二木卡姆这朵艺术之花更加争奇斗艳馥郁芬芳之花已经来临。我们完全相信，以木卡姆为主体的，符合时代气息，内容丰富，具有魅力的艺术作品，将会大批地涌现。以十二木卡姆命名的维吾尔人民这一珍贵音乐百科全书将会闪烁出灿烂夺目的光辉，她将在自己的历史中矗立起一座无比壮丽的新里程碑。

史振天　译

在维吾尔木卡姆基础上创作交响乐作品的探索

奴尔穆罕默德·沙依提

维吾尔木卡姆同维吾尔民族悠久岁月的社会生活，经历磨难、与大自然和社会所进行的斗争、欢乐与痛苦、过去、现在以至将来，以及丰富多样的风俗习惯紧密相连，给它们赋予了音乐色彩使其熠熠生辉光彩照人。

过去的艺术家、发明家、木卡姆和达斯坦大师、演奏家给我们留下了艺术价值极高的、内容丰富的音乐财富。

十二木卡姆是维吾尔劳动人民长期以来在艰难困苦的斗争生活中运用音乐智慧而创造的伟大音乐财富。它通过生动的音乐形象和音乐语汇鲜明地反映了劳动人民反抗历史上的统治压迫者义愤填膺的情绪和对幸福生活的热烈追求的美好愿望。由于它是在民间传统民族音乐艺术形式的基础上产生的，所以它具有奔放的民歌曲调和浓郁的民族风格。十二木卡姆中的每一部分木卡姆从音乐结构上都分为三大部分。第一部分为“穷乃合曼”，它以深沉、舒缓演奏的序曲开始，紧接着过度到用$\frac{1}{4}$拍节演奏的“太湛”，然后过度到急速而热情激动地演奏的赛乃姆和琼赛力坎。音乐结构达到顶峰，然后又轻松地降下来以“太克特”告终。“深沉、舒缓，然后再奔放，热情激昂，最后再明朗，欢腾”就

是穷乃合曼乐感发展中的主要特征。

第二部分是达斯坦。它是由节拍不同的三至五个具有情节内容的格则勒组成。每一个格则勒要加上一个曼尔琥勒。开头较为缓慢，越来越情绪高昂，最后以欢乐而激昂的气氛告终。

第三部分是麦西热甫。麦西热甫由节拍不同的三至六个节有舞蹈的格则勒组成。这些格则勒没有曼尔琥勒和长段的重复。以雄健有力的萨满舞开始，在极度欢乐激昂的气氛中继续。

正如木卡姆音乐体裁形式多种多样一样其曲调和音乐形式的结构也具有一种与其本身相适应的特征。穷乃合曼中的“太湛”和“克齐克赛力坎”等纳格曼属于每种结构的描绘性的格则勒。这种格则勒如同古代的赞颂词一样要拉长声音演唱，而且变化复杂。达斯坦种类中的具有情节内容的格则勒在每一部分木卡姆中的达斯坦都独立成组。达斯坦的曲调（旋律）优美，结构有序、语句,往往节拍相等一问一答。舞蹈歌曲，穷乃合曼中的“朱拉”“赛乃姆”、“琼赛力坎”等原来都是民间舞蹈音乐，充满着具有鲜明民族特色的欢乐气氛。麦西热甫习惯上用舞蹈和歌曲来演出。因而，它具有舞蹈和歌曲所应有的特点。舞蹈歌曲和麦西热甫旋律活泼生动，结构朴素集中，往往以若干个曲调为主题而加以变换。

众所周知，音乐的基本表现要素是旋律、节奏和和声。此外，虽然有演奏、演唱、演出和其他诸多因素，但归根结底这些都是上述要素的表现形式而已。

一、旋律：旋律在任何一部音乐作品中，无论是民间的或者是作曲家的创作都占着主要位置。由于它用丰富的表现力能够明确地表现出各种音乐形象，所以它成了音乐作品的主干。我们知道，每个民族音乐中的特征和独有的特色基本上通过旋律来表现出来。维吾尔曲调的旋律特征是亲切、流畅、热烈奔放和浑厚并富于变化。结构从开始、升高和下降，呈波浪形前进，绝少高过

三度的跳跃。音乐形象比较鲜明。旋律是音乐作品的生命和作品（任何曲调的）的典型代表。

维吾尔木卡姆的旋律结构极有规律，在不断变化的结构中旋律的反映异常明确，木卡姆三大部分情绪和节拍互不相同，但旋律在不同的气氛和节拍中发展并相配。这种特点同欧洲古曲交响乐中的“再现”（主旋律的种种变化之后的再现）相同。从某种角度讲比它更为绚丽多彩。

谈到旋律发展，必须联系到某些情况。比如：在音乐上起主导作用的是十二调，以这十二调为主，世界上的所有民族创造了自己的音乐财富，产生了根本上互不相同的五花八门的旋律。贝多芬、舒伯特、莫扎特、柴科夫斯基等世界著名作曲家的交响乐也是由这十二调组成。维吾尔民族的十二木卡姆和最普通的民歌也由这十二调组成。十二调形成了数百个民族的音乐财富。带来了百花盛开争奇斗艳姹紫嫣红的音乐的春天。按照“十二调律”来规整音调在我国被视为“现代特点”。但在维吾尔音乐中这种调早就存在，在充分发挥我们的特点方面它还显得不足。半调中的半音（$\frac{1}{4}$高或$\frac{1}{4}$低）尚未完全找到自己的原貌。这种半调中的$\frac{1}{4}$变化音在木卡姆曲调中有时在纳格曼中自始至终，有时只在中间，有时与变成$\frac{1}{4}$音的声音相同在一个纳格曼中交替产生的情况也可见到。

二、节奏：节奏是一切曲调的“骨骼”。节奏包括了声音的长短、快慢、强弱等情况。世界上的所有东西都依某种节奏运动着。音乐中的节奏具有自己的独立意义。任何一部音乐作品的表现都不能没有节奏。离开固定节奏的曲调对人没有感染力。我们

都明白节奏的表现是通过各种打击乐来实现的。例如：由$\frac{1}{2}$、$\frac{1}{4}$和$\frac{1}{8}$节拍形成的各种节奏都具有自己的重要意义。

维吾尔曲调之所以奔放、活泼、生动和雄浑主要同它的节奏种类丰富多样和五光十色有关。十二木卡姆的节奏种类十分多样丰富完整。每一部木卡姆的“序曲”虽然是随意的，但它中间有固定的节奏。太孜中的$\frac{3}{4}$拍节奏怒斯赫中的$\frac{5}{4}$拍节奏，达斯坦和麦西热甫中的$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{4}{5}$、$\frac{6}{4}$、$\frac{3}{8}$、$\frac{4}{8}$、$\frac{5}{8}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{9}{8}$拍节奏全部独具特色，在其他民族的音乐中是罕见的。

三、和声：和声(复调的通称)一部音乐作品用单旋律不能充分表现时才运用它。它是为了充分体现一部分音乐作品的内容，或加强感情按照自己独特的规律使用复调，为加强作品的艺术性服务。和声是一门复杂的学问。当我们讨论和声的各种种类时，应该找出符合我们本身的东西加以适当运用。维吾尔乐器是按照四度和五度弹奏的。所以，我们应该使用四度和五度的和谐形式。但西方的“传统和声”是拒绝这两种形式的。西方的三度和六度和声往往适合于我们。因此，我们不应墨守一种风格，要采取灵活的态度。要使用二度、三度、四度、五度、六度、七度、八度等所有形式，不仅要使用适合的调，而且要使用不适合的调。鉴于我们木卡姆旋律结构中声音的接近、相互关联这一特征，和声的每一种形式都可以使用。

维吾尔乐坛上运用和声形式给作品伴奏的历史还不算长，经验尚不丰富。民族作曲家掌握这一技巧的历史还短，水平也不很高。对适合维吾尔音乐和声形式的研究还很少。尽管如此，近年

来在这方面已经有了发展和长进。在维吾尔木卡姆，民歌、音乐和各种创作乐曲中运用和声伴奏（和弦)演出正在深入人心，并产生了令人可喜的景象。任何音乐作品的谱写都是供给人们听的。通过听觉使人们获得美的享受并使人喜闻乐见的东西是合乎规律的。

对木卡姆和地方特色强烈的作品使用谐和伴奏要持极为慎重的态度。因为这种作品旋律之间的相互依附性较为复杂，常常碰到基调不固定的倾向。和声有时用强书，有时用弱书的手法产生变化。因而，遇到这种情况，不要局限于“主乐曲旋律形式”，也要使用“副乐曲旋律形式”。在各式各样的和声伴奏中当然是“主乐曲旋律形式”居重要位置。“副乐曲旋律形式”在乐理中是通过一种具有骨干作用的独立的旋律线条的组合来发展的。它除了“模拟”形式的“副乐曲”之外，还包括不带模拟色彩但起着充实，对比作用的“副乐曲”。这两种形式结合在一起，在主旋律周围形成副旋律，产生了绿叶簇拥着红花的美丽景象。

将十二木卡姆继承下来是我们专业作曲家义不容辞的责任。继承时应把用新形式、新风格、新体裁，为现代、为将来服务作为前提。因为，十二木卡姆千百年来一直是按照一种模式来演出的。解放以后，虽然它曾以多种形式被搬上舞台而熠熠生辉，但那不过是老模式的“扩展”而已。

利用木卡姆创作大型作品，通过交响乐创将木卡姆水平提高一步，甚至提高到国际水平，是当前时代的要求和期望，也是提高我们民族文明水平的要求。

交响乐是音乐上多方面揉合而成的综合体裁。它能代表和体现一个民族音乐的总体水平。让交响音乐这一高技巧的体裁为维吾尔音乐服务，使维吾尔音乐和木卡姆交响乐化是我们不可推卸的责任。交响音乐是音乐发展的最高峰。

创作一部交响乐作品，从才能和学识方面来讲，要求作曲家

了解社会、了解人生，特别要熟悉民歌、民乐，对它的内部结构能做出准确判断，能知道从它身上吸取养分，根据自己将要谱写的作品要求，为创造交响乐效果，要了解正确、恰当地使用与音乐创作有关的一切技术手段，做到笔墨娴熟，熟悉在最佳程度上发挥交响乐乐队的作用，尤其是各种乐器的作用。

我在70年代末搞了一部交响乐达斯坦“玉石的故乡”。这部作品在同行中引起了相当好的反响，但我自己感到在创造交响乐色彩，和弦、和发挥乐器的作用等方面还不成熟。到了80年代，我又搞出了歌曲交响乐“天山歌谣”。这部作品在全自治区举办的“天山之声”音乐观摩会上获得了“特别创作奖”。这部作品之所以取得成功，善于利用木卡姆，歌曲的功能（将波浪式的高音应用到维吾尔曲调上）和乐队伴奏各方面的协调配合，整个作品感情上有起有伏、贴切地使用了和弦和其他手法，乐器突破了“歌曲的樊篱”能够自由地浑洒等因素起了主要作用。我上述两部分交响乐作品同样是为西洋乐器与维吾尔乐器混编的“混合乐队”而谱写的。

长期以来把维吾尔交响音乐直接谱写给西洋交响乐队的愿望在激励着我。这个心愿就是将维吾尔人民的古典音乐十二木卡姆创造出一部交响音乐。我深知这件工作的难度，并做了如下的探索：

①首先不直接介入十二木卡姆，而是从已故的翟克尔艾力帕坦的“肉合萨尔木卡姆”着手。从肉合萨尔的序曲部分选出两个曲调，用电子乐器演奏，而后达斯坦和曼尔琥勒部分用“混合乐队”伴奏，歌曲部分通过男女声独唱、合唱形式演唱、合唱队用无歌词的曲调伴奏。起初我耽心观众能否接受，但反映并非我想的那样。

②1986年为“天山之声”音乐观摩会我将潘吉尕木卡姆的60%用西洋乐队和弦处理。我采用的方法是：木卡姆的序曲部分

通过乐队和弦伴奏，然后“克齐克赛力坎”、“潘希若”、“太克特”和所有达斯坦麦西热甫部分运用和弦，歌曲用合唱形式加以伴奏。这部作品经演出和播送后得到了广大观众的又一次好评。从而我把维吾尔木卡姆搞成交响乐的热情更加高涨。

③1989年新疆维吾尔自治区木卡姆演奏团宣告成立。当年举办了“第二届新疆艺术节”。为向节日献礼专门成立了以维吾尔乐器为主的新建演奏团——维吾尔民族乐队。为了他们，我专门把拉克木卡姆的序曲，第一达斯坦和第一达斯坦曼尔琥勒进行了和弦处理，搞出了一部作品。这是维吾尔木卡姆首次由维吾 尔 乐 队 演奏，其难度比“混合乐队”要困难。因为混合乐队是将维吾尔乐器加进西洋乐队中形成的。而且，西洋乐队的四组（木管吹奏乐器、铜管吹奏乐器，锣鼓及人数众多的各种提琴）的表现力极为丰富，因而创造交响乐色彩比较轻松。至于谈到维吾尔乐队，首先它是一个新生事物，演奏者的多数还是学生，他们的成熟尚需要经历一个过程。这个乐队没有木管和铜管吹奏乐器。吹奏乐器中仅有唢呐、笛子和短箫。为使这个乐队取得好的效果需要下很多功夫。从和弦伴奏到发挥各种乐器的作用我进行过多少探索和尝试只有我自己清楚。经过辛勤的探索，最后终于取得了良好的效果。总之，对这部作品的评价和反映是相当好的。

④通过实践取得的经验使我建立了为西洋乐队直接谱写“木卡姆交响乐”的档案。近几年来，我一直对几个木卡姆的主体特别是音乐结构，逐一进行观察和分析。我的动机有两个，其一是哪个木卡姆适宜用西洋乐器演奏？用这种乐器演奏之后是否丢掉了木卡姆的特色？哪个木卡姆用哪种和弦伴奏能取得 好 效 果。其 二是，哪个木卡姆在何种程度上适合于创造出交乐的色彩等。经过观察，我首先选择了恰比雅特木卡姆。音乐行家都知道，恰比雅特木卡姆的主旋律明朗、激越，结构内的各组成音调固定，而且音流不太复杂，乐曲形式也清晰。在着手创作“恰比雅特交响乐”

之前，我钻研了欧洲古典交响音乐，选定了一种规则。经过一年多的辛勤劳动，最后一部多章的“恰比雅特木卡姆”产生了。

为维吾尔民族乐队谱写的“潘吉尕木卡姆选段”（由序曲、三个达斯坦和三个曼尔琥勒和潘希若组成），“拉克木卡姆片断”（序曲、第一达斯坦、第一达斯坦曼尔琥勒和曲徐勒甘）在今年庆祝毛主席延安文艺座谈会上的讲话发表了50周年的活动中，由维吾尔民族乐队首先搬上舞台运用独唱、联合和合唱的形式演出。这些作品由于总结了以往的经验取得了好的效果。

我不是音乐研究家，以一个作曲家和导演的身份谈了自己在在交响乐创作道路上所进行的探索，希望同行们提出批评意见。我相信，随着时代的发展，维吾尔音乐将能够走向高峰，在木卡姆基地上许多崭新的交响乐作品会不断涌现，维吾尔木卡姆将能够获得更加朝气蓬勃的生命力。

史振天　译

十二木卡姆及其曲调形式的特点

麻木提·哈斯木

勤劳的、酷爱艺术的维吾尔人民同世界上的其他民族一样在漫长的历史发展过程中创造了独具特色的珍贵的、精美的，水平高超的文化财富，为中华文明，也对世界文化做出了不可磨灭的贡献。

这些宝贵的文化遗产在中华文化宝库中以其独特性和宝贵价值宛如璀璨的群星闪烁着自己的光辉。

遗憾的是，在悠久的历史长河中由于政治、经济变化、文化变迁，外侮内乱以及不以人们主观意志为转移的各种自然灾害接连不断地发生，致使我们的民族文化遗产，各种文物消失了，并失去了其本来面貌。尽管如此，仍然有一部分珍贵的文化遗产得以流传至今。目前，被国内及世界学者视为一门主要研究课题的巨型音乐艺术作品——十二木卡姆便是其中之一。

维吾尔人民最喜爱珍视十二木卡姆的音乐曲调。天山南北的广大地区到处都回荡着十二木卡姆的歌声。在维吾尔人的喜庆节日及各种隆重的场合无不以十二木卡姆来为之助兴。对十二木卡姆的形成、发展历史、音乐结构，内容丰富多彩的歌词及它同其他艺术门类之间的密切关系，以及其独具魅力的曲调的探索和研究工作，越来越向着深度进一步发展，正在取得可喜的成绩。但是，对木卡姆音乐的研究仍然是薄弱环节，它那强烈的音乐魅力仿佛如海市蜃楼忽隐忽现，令人眼花瞭乱。关于这一点，在史料中

找不到令人满意的根据。我认为，这种魅力只能从优美动听变化无穷的木卡姆曲调中去寻觅。即，需要从木卡姆曲调的音乐结构和乐曲形式中去寻找。在此，我阐述一下自己初步的看法。

一、木卡姆的音乐结构特征

篇幅巨大的维吾尔古典音乐十二木卡姆是指成套的十二木卡姆。

形成套路的每一部木卡姆都由三部分组成。它们是：

（一）穷乃合曼

（二）达斯坦

（三）麦西热甫

将每一部木卡姆的音乐结构划分为这样三大部分是符合木卡姆曲调的音乐结构规律的。在目前对木卡姆曲调的音乐结构的研究更加深入的大好时机里，以音乐规律为出发点找出木卡姆曲调的音乐结构特征是极为必要的。

音乐家在将大型音乐作品划分为若干部分时一方面借助乐曲形式的变化来加以体现。另一方面通过打击乐器、节奏、音级来加以区分。第三方面，如同文学作品将某一历史过程划分为一部（一卷）一样，音乐规律也将比较完整的音乐阶段划分为一部分。

十二卡姆曲调中的不同的乐曲变化，复杂的音乐结构以及它们之间的相互关系形成了规律性的具有本身特色的演奏程序，排列成穷乃合曼、达斯坦、麦西热甫为顺序的成套化的三大部分。序曲独具特色，其演奏和演唱风格和所占据的地位同其他曲调截然不同。

从乐曲形式来讲，序曲凝聚了每一部成套化的木卡姆曲调的基本乐曲形式及主旋律。序曲以一种乐曲形式为出发点，通过若干大小乐曲互相变换或交叉形成复杂的木卡姆乐曲特性和高度的

木卡姆方音，最后，通过返回到基调——基本的乐曲形式，序曲将木卡姆的精髓成分展示出来。通过对序曲的观察即可看到整个一部分木卡姆的音乐主体。

从曲调结构来讲，它具有浓郁的民族曲调旋律和复杂的调曲程序。序曲有时从主音开始，有时则从属音开始。曲调是有顺序地，分阶段地逐步发展，推向高潮之后，又分阶段地降落最后停止在主音上。

从演奏、演唱的角度讲，序曲通过不连续的打击乐器自由的音级，稳步地演唱，完整地表现出某个音乐内容。序曲开始时，全场气氛肃静，人人专注聆听。

十二木卡姆的每一个序曲同其他地方方言木卡姆的序曲基本上由一种乐器伴奏由一人演唱。由于序曲的音域十分宽广，音乐结构复杂多变，演出时情绪自由、欢快、轻松、雄伟，这些特点要求序曲的演唱者具有高度的乐感和娴熟的专业技能。所以，将木卡姆演唱达到炉火纯清的人极难找到。木卡姆演出水平的高低直接影响到该部木卡姆成套化的水平。木卡姆曲调一演奏，序曲即向听众明确宣布了是哪一部木卡姆的开始。不经过序曲而演出的纳格曼、达斯坦、麦西热甫不能够给人留下木卡姆的影响。

木卡姆的其他调式依各自的程序一次演奏并演唱。但序曲在木卡姆曲调的开头完整地演奏、演唱完以后，到穷乃合曼结束时还要将序曲的最后一段再重复演唱一次才告终。等序曲结束转入“太孜”调式以后伴以各种打击乐器再演奏有节奏的曲调。感情上也发生了变化，合奏代替了独奏，合唱代替了独唱。手鼓的敲击手法变化多端，呈现出特殊的音级。舞蹈形式趋于一致。

据历史事实来看，木卡姆音乐的三个组成部分在不同场合以各种形式加以演出，这种情况一直延续至今。这一点已被木卡姆学家吐尔地阿洪之子，著名木卡姆歌手卡吾勒·吐尔地，著名的热瓦甫演奏家达吾提·阿吾提和木卡姆手鼓演奏家玉素甫江等人的长

期木卡姆演奏实践的体会和木卡姆大师们的记载所明确肯定。第一形式是将序曲和穷乃合曼部分合并在一起演唱，即：将穷乃合分别演唱，要求木卡姆的穷乃合曼音乐气势非常雄壮，感情稳定。木卡姆学家和木卡姆大师吐尔地阿洪就是这种类型演唱家的代表。将木卡姆曲调的演唱成套化并使其延续到今天是吐尔地阿洪的伟大贡献。

总之，从木卡姆曲调的几种演出形式中可以得出这样的结论：序曲在木卡姆曲调中占有很重要的地位并起着主要作用，各种形式的演出都离不开序曲部分。

一言以蔽之，十二木卡姆音乐由这样三大部分构成，其音乐结构和乐曲形式的复杂性及独特性在世界乐坛上也是少有的奇迹。

二、木卡姆曲调中的乐曲形式特征

音乐学是研究音调的音乐结构和乐曲形式规律的科学。任何一种音调都具有一定的音乐结构和乐曲形式。音乐结构和乐曲形式保证了曲调的完整性和固定性。所以，它是曲调的主体。

音乐结构是指曲调旋律的形式。乐曲形式是形成该旋律调式的规律性成套的音组，所以，它是一个问题的两个方面，互相紧密相联。一首乐曲中以一个基调为中心，在同它最近的属调和低属调的配合下形成一个完整的曲调的乐曲主干。任何一个曲调无论从哪个调子开始，最后结束时必须到基调上停止，这向人们清楚地反映出这个曲调已经结束了。

随着音乐研究的深化，对乐曲形式进行科学的、理论性的研究也在不断深入。

国际上乐曲体系呈多样化。乐曲形式的这种多样化体现是由于各民族和不同地区独具特色的音乐结构和乐曲特性所引起的。这种乐曲形式包含了欧洲的大小乐曲体系 5 、 6 调乐曲体系和民

族的特别的大小乐曲体系等。

欧洲乐曲体系是具有比较流行的共同点的乐曲体系。它基本上是在研究该地区音乐结构的基础上总结出来的科学理论。

维吾尔乐曲体系是根据独有的民族曲律学特色，民族韵味特征和民族器乐的演出特征及演出特点而形成的民族乐曲体系。民族乐曲形式对该民族和该地区的民族音乐曲调来讲是血肉相连，关系极为重要。在一定的音乐规律基础上、它既具有个性，又具有共性。所以，世界上各地的乐曲体系既有个性又有共性，这个乐曲体系有时能相互配合，有时又相互不能配合。所以，在音乐研究中对这一规律持科学态度是极为必要的。

以往，将民族曲调和木卡姆曲调运用乐队形式演出工作中取得了成绩，但也产生了不少弊病，其主要原因在此。

对十二木卡姆曲调进行研究时，对音乐结构和乐曲形式的规律也要持认真的态度。忽视了这一问题，对木卡姆曲调独有的音乐结构和它的旧属性问题就无法做出明确的答复。

十二木卡姆曲调中有18、19个乐曲形式。这样繁多的乐曲形式指出了木卡姆调曲具有非常丰富和复杂的乐曲特性。有些乐曲形式虽然同其他乐曲体系雷同，但一看音乐结构，音调方音和和谐排列就可肯定这个乐曲形式是民族乐曲形式。

木卡姆曲调中采用的19种乐曲特点如下图：

①$1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}$

②$1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6^{\flat}\ {}^{\flat}7\ \dot{1}$

③$1\ 2^{\flat}\ {}^{\flat}3\ 4\ 5\ 6\ {}^{\flat}7\ \dot{1}$

④$2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}\ \dot{2}$

⑤$2\ 3^{\sharp}\ 4\ 5\ 6\ 7^{\sharp}\ \dot{1}\ \dot{2}$

⑥$2\ 3^{\sharp}\ 4\ 5\ 6\ 7^{\sharp}\ \dot{1}\ \dot{2}$

⑦$2\ 3\ 4\ 5\ 6^{\flat}7\ \dot{1}\ \dot{2}$

⑧$2\ 3\ 4\ 5\ 6^{\flat}7\ \dot{1}\ \dot{2}$

⑪$5\ 6\ 7\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{4}\ \dot{5}$

⑫$5\ 6\ 7\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\dot{3}^{\sharp}\ \dot{4}\ \dot{5}$

⑬$5\ 6^{\flat}\ 7\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\ \dot{4}\ \dot{5}$

⑭$5^{\flat}\ 6^{\flat}7\ \dot{1}\ \dot{2}^{\flat}\ \dot{3}\ \dot{4}\ \dot{6}$

⑮$67\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\ \dot{4}\ \dot{5}\ \dot{6}$

⑯$6\ \dot{7}\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\ {}^{\sharp}\dot{4}\ \dot{5}\ \dot{6}$

⑰$6^{\flat}\ 7\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\ \dot{4}\ \dot{5}\ \dot{6}$

⑱$7\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\ \dot{4}\ \dot{5}\ \dot{6}\ \dot{7}$

⑨3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇　　⑲7 1̇ 2̇ 3̇# 4̇ 5̇ 6̇ 7̇

⑩#4 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇# 4

从上图所示可看出：木卡姆曲调中连续使用 的 是1·4调的升值、3·6·7调的降值。这是木卡姆曲调中民族乐曲形 式 的特点，是民族曲调方音的需要。

木卡姆曲调有时以一种乐曲形式为主，有时以一种乐曲形式为中心，中间采取多种乐曲形式变换，到曲调终了时再回到基本乐曲形式上加以结束。在音调结构上也以主乐曲的主音为主，有时从该乐曲的属音或其他调子开始结束时再回到主音上来。甚至某些曲调的主音也有变化，又返回来停止在主音上。这种具有鲜明乐曲形式特点和有力的音乐结构的特征，既相互密切联系，又相互配套的这种乐曲性质和音调结构，是鲜明地体现每一部木卡姆独具特色的音调韵味，形成成套音乐主体的基本要素。所以，一听就能分辨出是哪一部木卡姆。

概括地讲，木卡姆曲调具有如下乐曲形式特征：

（1）木卡姆曲调的乐曲形式就是民族乐曲体系。按照乐曲形式的结构规律和和谐排列对上述乐曲形式的调子进行分析时可以看到它同其他乐曲体系的形式是不同的，如果按其他乐曲体系的规律将调子加以排列，音调方音就会发生完全变化。总之，这种乐曲形式是维吾尔民族乐曲体系。如：拉克木卡姆的穷乃合曼中的十二曲式中的十一个曲调（琼赛力坎除外）和麦西热甫采取了G民族大曲形式。调式结构始终以G调为主。拉克木 卡 姆的琼赛力坎以E民族小曲为主。音调始终以E调为主，又以 E调结束。民族小曲是同 G民族大曲关系密切的一个小曲，可以看出从拉克木卡姆琼赛力坎 G民族大曲形式向相关的小曲 E 民族小曲形式交替的过程。拉克木卡姆的第四达斯坦和曼尔琥勒是同一 名称的G民族小曲的变换。音调曲降B调。这种乐曲形式叫做7调的d米克 索力亚乐曲形式。总之，拉克木卡姆自始至终以G民族大小乐曲和

关系相近的乐曲为主。以G调为主，以G调结束。一句话，上述科学分析指出了木卡姆曲调是维吾尔的民族乐曲体系。

（2）木卡姆曲调具有以一个乐曲形式为主采用多种乐曲形式的特点。木卡姆曲调往往以一种乐曲形式为主，采取了若干乐曲互相变换，合并，交叉和复原等音乐手法。这样就更加增强了木卡姆曲调的复杂程度和魅力。这种变化往往在达斯坦部分明显地得到表现。这种特征在手鼓的音级中体现得更为清楚，不同音级的敲击引起了同样的打击音调。其中的主要原因与为表现达斯坦歌词的复杂情节内容密切相关。

有时曲调在没有基础的调子上停顿下来，给人们以离开乐曲的感觉。这种调子乐理上叫做过度或过度音。这是大型音乐作品中不断使用的一种手段，目的是为下一个调子的衔接创造方便条件，决不是乐曲的变换。

（3）在演奏木卡姆乐曲时，为了充分表现民族方音往往要碰到装饰音，这种装饰音是演奏者在乐器的弦上运用滑、颤、揉、拉等演奏技巧表现出来的。有时通过临时升降手法也可以表现出来。这可以进一步充实木卡姆曲调的民族韵味，更加提高曲调的魅力，使民族乐曲形式的特色更加突现出来。这不仅是在木卡姆曲调上采用，在整个民族民间曲调上也是不断采用的共同特征。在乐谱上装饰音用一定的标记来记录。

（4）大多数木卡甫的穷乃合曼和麦西热甫比起达斯坦部分更加接近乐曲形式，具有调式结构和音调方音特点。

例如：拉克木卡姆的穷乃合曼和麦西热甫是一种乐曲形式，至于达斯坦和曼尔琥勒则变成其他的乐曲形式。恰尔尕木卡姆的序曲，太孜、怒斯赫、朱拉，克齐克赛力坎和三个麦西热甫是一种乐曲形式，达斯坦部分则变成了相同名称的另外的乐曲形式，达斯坦部分则变成了相同名称的另外的乐曲形式。恰比雅特木卡姆的穷乃合曼和麦西热甫是一种乐曲形式。这种情况在其他

木卡姆中也具有共性。地方木卡姆更具有自己的特色。从上述情况可以得出这样的结论，木卡姆在形成和整理过程中先形成的是穷乃合曼和麦西热甫；达斯坦的形成稍后一点。

木卡姆典调的音乐结构和乐曲形式上的亲疏关系引起了乐器演奏上的区别。

老一辈的木卡姆演奏家经过长期观察和研究感到木卡姆之间存在着相互密切的关系。即：乌夏克、纳瓦、恰尔尕、埃介姆，巴雅特等木卡姆之间关系密切；潘吉尕、穆夏吾拉克、色尕合，涡孜哈尔木卡姆之间比较密切，拉克、恰比雅特、依拉克木卡姆之间关系亲密。这种亲疏关系是由木卡姆曲调的乐曲形式和音乐结构的特点引起的。木卡姆的这种亲疏关系特点在演奏木卡姆曲调时起着重要作用的具有特色的卡龙，沙塔尔诸乐器的演奏上表现得更为清楚。木卡姆演奏家根据木卡姆曲调的特点采用好几种演奏方法，但为了演奏起来方便，习惯上多采用如下的演奏方法。一种是将高音沙塔尔的弦调到F（4）调上，（低音沙塔尔的弦调到G（5）调上），伴奏弦的1、4音升高演奏。这种演奏法称为大演奏。另一种是将沙塔尔的弦调到F（4）调，后面的伴奏弦用自然音演奏。这种演奏方法称之为全调或自然演奏。在纳瓦、恰尔尕、乌夏克、埃介姆、巴雅特等木卡姆中采用大演奏法。无论采用何种方法，木卡姆曲调中乐曲变换，调值发生变化时都通过沙塔尔后面的伴奏弦中相应弦的升高降低来固定乐曲形式。

6）木卡姆曲调采取的乐曲形式同维吾尔民间曲调形式有共同点。

例如：恰尔尕木卡姆的第一、二、三达斯坦，乌夏克木卡姆的第一、二、三达斯坦是一种民族乐曲形式，在维吾尔表演唱中的曲调中这种形式经常碰到。

潘吉尕木卡姆第二、三、四、五麦西热甫是丁种民族乐曲

形式，同喀什民间曲调《康巴尔罕小姐》一歌的乐曲形式相同。

恰比雅特木卡姆穆斯太和扎特，太孜曲调是甲种民族乐曲形式，同“阿图什”舞曲调的第一变度的乐曲形式相同。这种乐曲形式在洛普、且末、若羌一带的古典民谣中常常见到。

穆夏吾拉克木卡姆的朱拉曲调，乌夏克木卡姆的一部分曲调是戊种民族乐曲形式，同《古力曼热木》一歌的乐曲形式相同。

“喀什噶尔赛乃姆”是六种变换的舞蹈曲调，六种变化通过好几种乐曲形式表现出来。这种复杂的乐曲变换在木卡姆曲调中是多见的。这种例子不胜枚举。

总之，上述实例充分体现了维吾尔民间曲调同木卡姆曲调同属一种乐曲体系。

简言之，由上述特点可以明显地看出：十二木卡姆的音乐结构和乐曲形式特色同维吾尔民间曲调的乐曲体系是一致的。十二木卡姆曲调同维吾尔民间曲调同源。还应指出的是：维吾尔人民在漫长的历史发展过程中以自己音乐的特点为主于吸收了邻近部落、民族以及沿“丝绸之路”诸国优秀的、先进的音乐艺术养分。这种影响在维吾尔音乐艺术的发展中起了一定的作用。

十二木卡姆是东方文化史上的无价之宝。它的形成渊源，历史发展，音乐结构是一个谜，使人们叹为观止。它凝聚着维吾尔人民的族源和精神特征，人民的共同愿望、憧憬，人民乐曲的典型特征及独具特色的风格。

十二木卡姆曲调中乐曲形式的多样化，旋律的丰富多彩，优美多姿，内容丰富的歌词，大众化，节奏及打击乐的变化多端，表现形式的慷慨激昂，热情奔放，使木卡姆具有很高的艺术价值。这是木卡姆曲调震憾人心的魅力所在。

史振天 译